أ . د . حبيب مونسي

نظريات القراءة في النقد المعاصر

منشورات دار الأديب

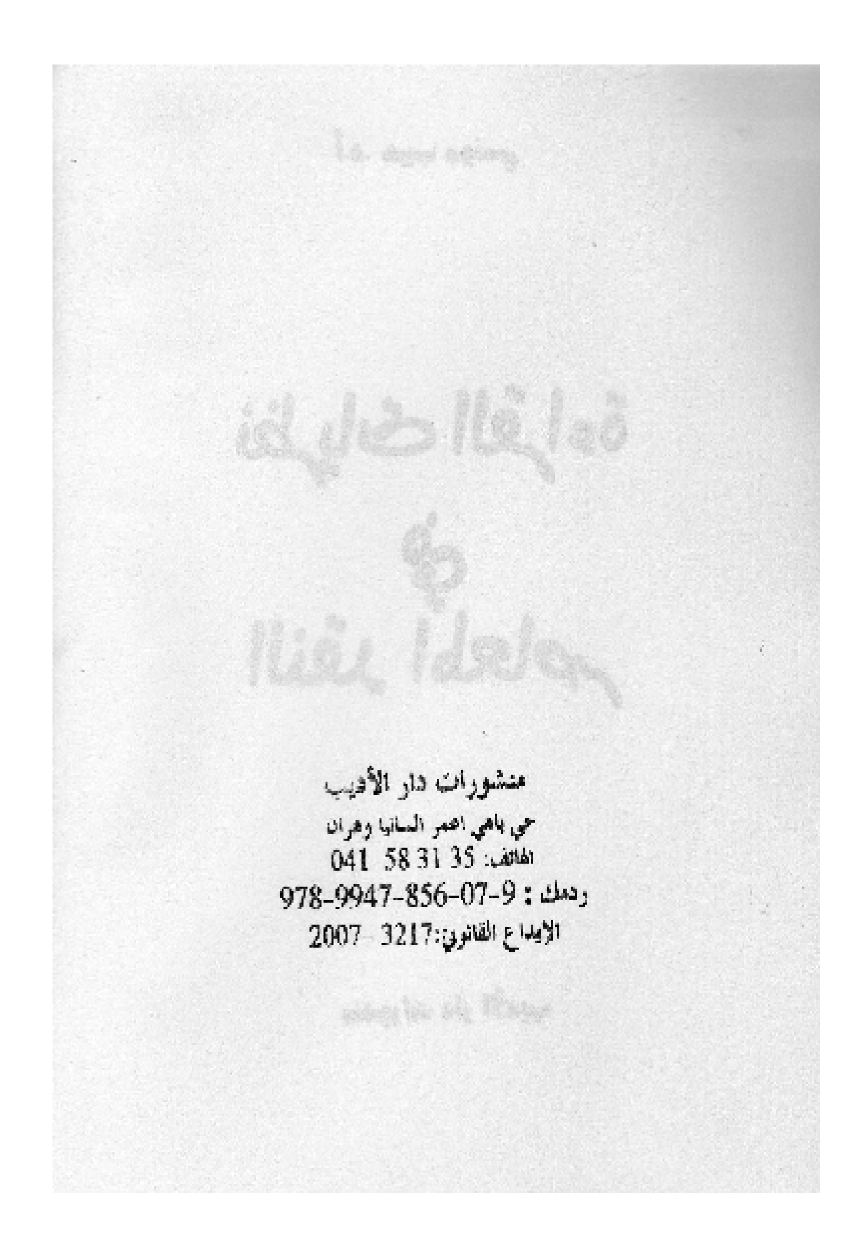


أ.د. حبيب مونسي

إذا كنا في مجال الأدب "نردّد" كثيرا النظريات ترديدا آليا، خاليا من الوعي الذي يغوص عميقا في الجذور المؤسِّسة لها، ثم نسارع لإجرائها مناهجَ وطرائقَ لتفسير النصوص، في سذاجة كاملة، تجعلنا نفصل فصلا بين الأدبي والديني والفلسفي. ولا نشغل بالنا أبدا بالتفكير الهادئ في إمكانية كون الأداة التي نتعامل معها إنما صيغت في حقل غير الحقل الأدبي، وأن كثيرا من مصطلحاتها، بل كلها، إنما نُحتت من ذاك الحقل، وأشبعت برؤاه، وما دورانها في الحقل الأدبي إلا من قبيل الترويض الذي يسهل علينا قبول التعدد في القراءات، وانفتاح الدلالة على بحر التأويل الذي لا شاطئ له، وعلى غياب المرجعيات وانتفائها..

هذا الكتاب يحاول الالتفات إلى كل ذلك عبر محطات الفعل القرائي. سوسيولوجيا، وسيميائيا، وجماليا..

منشورات دار الاديب



منشورات دار الأديب

حي باهي احمد السانيا وهران

الهاتف: 35 31 58 041

ردمك : 978-9947-856-07-9

الإيداع القانوني:3217 - 2007

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله الذي بدأ الخلق باللوح والقلم، وافتتح الوحي بإقرأ ون والقلم وما يسطرون، أحمده حمدا كثيرا وأستعين به ، وأصلي وأسلم على خير خلقه محمدا الذي استجاب وبلغ.

يشكل الحديث عن القراءة ونظرياتها –وما يتصل بها من تفكير يرتبط أساسا بالنصوص الدينية وسبل تأويلها في الفكر الغربي، حتى تتسع لمقتضيات العصر– كبرى الإشكاليات التي تتسابق فيها النظريات والرؤى، قصد تسطير رؤية واضحة المعالم بيِّنة الحدود. بيد أن الفكر ومرجعياته التي تؤطر تلك النشاطات والمرامي الكامنة وراءه، يظل الموجه المهيمن على كافة التوجهات. فكل مفكر إنما يصدر من هذا المنزع أو ذاك، يشيِّد ما يشيِّد خدمة للمرجعية التي يؤول إليها أخيرا.

وإذا كنا في مجال الأدب "نردِّد" كثيرا من هذه النظريات ترديدا آليا، خاليا من الوعي الذي يغوص عميقا في الجذور المؤسِّسة للنظريات، ثم نسارع لإجرائها مناهجَ وطرائقَ لتفسير النصوص، في سذاجة كاملة، تجعلنا نفصل فصلا بين الأدبي والديني. ولا نشغل بالنا أبدا بالتفكير الهادئ في إمكانية كون الأداة التي نتعامل معها إنما صيغت في حقل غير الحقل الأدبي، وأن كثيرا من مصطلحاتها، بل كلها إنما نحتت من ذاك الحقل،

وأشـبعت بـرؤاه، ومـا دورانهـا في الحقـل الأدبـي إلا مـن قبيـل الترويض الذي يسهل علينـا قبـول التعـدد في القـراءات، وانفتـاح الدلالة على بحر لا شاطئ له، وغياب المرجعية وانتفائها..

إنها بعض من الكلمات التي نـردد، وبعـض مـن الـصور التي نحمل، وبعض من الفكر الذي صرنا نروج لـه، مـن دون أن نكلف أنفسنا مشقة العودة إلى أصـوله للبحـث عـن الباعـث وراء التحولات التي يشهدها الفكر النقدي، وطغيان الحضور الفلـسفي المرتبط بالماهية والوجود.

إننا لا نزعم في هذه الأوراق تقديم دراسـة دقيقـة للأصـول والفروع، وإنما نسعى إلى طرح الأسئلة التي تفـتح أمـام القـارئ إمكانية التجاوب مع المشروع والخوض فيـه. إننـا حـين نجـاري الأخر في طروحاته إنما نفعل ذلك على سبيل الفهم الذي يـستملح هذا الطرح ويـستهجن ذاك. ومـن ثـم تكـون بـين يديـه إمكانيـة المشاركة في بناء رؤية خاصةلها مـن الأصـالة مـا يجعلـها فعـلا إبداعيا نخوض فيه جميعا، فيدلي كل بدلوه.

إننا حين نقرأ الآخر، ثم نطرح إلى جانب فكـره رؤى خاصـة نكون في وضعية تخول لنا المبادرة بإنشاء البديل الذي تحلـم بـه المدرسة العربية منذ أمد بعيد.

ولهذا الغرض قسمنا الكتاب إلى فصول، فكان:

الفصل الأول:

فعل القراءة:

نحاول فيه إقامة "الفعل" على استعراض تاريخي، يجعله منفذ الإنسان إلى المعرفة، ومتابعة المجهول، مستخدماً فيه جملة

طاقاته المادية والمعنوية، وهو يتدرج في إدراك الكليات والجزيئات على حد سواء، ليغدو الفعل القرائي بعدها باعثاً على اللذة والمتعة، في محاورته للنصوص والقراءات السالفة. وقد نعتبر الفصل الأول مدخلاً آخر لمجالات التنظير.

الفصل الثاني:

سوسيولوجيا القراءة:

ونروم في هذا الحيز كشف العلاقات وتقاطعها بين ثلاثة أطراف: الكاتب، الناشر، القارئ، ورصد حال الصنيع الأدبي، وهو اختمار في ذهن صاحبه، ثم مادة تجارية في يد الناشر، يتصرف فيه شكلاً ومضموناً، تصرفه في السلع التي ينتظمها قانون العرض والطلب، ثم صورته، وهو بين يدي القارئ، كتاباً يتميز بحجم ونوعية وطباعة وورق وسعر.

وسوسيولوجيا القراءة، وهي ترصد هذا "الكل" تريد أن تكشف مسار النص وأثر الأيادي الأجنبية التي اعتورت رحلته، وتتجاوز هذا الطرح إلى الكشف عن أنساق القراءة وأنماطها في بلد دون آخر، وفي منظومة فكرية دون أخرى، وما تمثله تلك الخلفيات من توجيه فكري أثناء معاشرة النص.

الفصل الثالث:

سيميائية القراءة:

إنّ الكشف الذي حققته القراءة السالفة، جعل القارئ لا يهتم بالمسطور (الشكل الخطي للنص) بل يحاول تجاوزه إلى ما تكتنزه إشارته من دلالات، فكانت القراءة السيميائية تخطياً للواقع من جهة، وإيغالاً في عالم النص، وما تتبطن به كتابته في سمات

تتجاوز الحاضر إلى الماضي، وتجوب مسافة الزمن غير آبهة بحرفية النص.. ثم عرج البحث في هذا الفصل على أنواع القراءة السيميائية، متوقفاً أخيراً عند ما نراه مهما في قراءتنا، ألا وهو التحليل السيميائي وخطواته. وصاحبنا عبد الملك مرتاض في رحلته التحليل السيميائي، لنضع تصوراً إجرائياً لهذه القراءة.

الفصل الرابع:

جمالية القراءة:

نقترب من هذه القراءة، ونحن نقرر مع أربابها، صعوبة كتابتها، نظرا لجدتها، وتشعب مسالكها، خاصة وأنها لا تدعي الاستقلال بناتجها، بل تدعو إلى نوع من التكامل بين المعارف. ما دامت الأخيرة تشكل جوهر القراءة في انتقالها من حال إلى حال. فالقراءة هدم للاعتقاد السابق، وبناء جديد يتوقف على خيبة الانتظار. لأن النص الإبداعي هو الذي يدفع القارئ إلى مراجعة مواقفه ومعاييره، ويرغمه على متابعته نحو الجديد دوماً. ثم نحاول في خضم ذلك، التمييز بين التأثير والتلقي، والقراءة والتأويل، والنص والقارئ.

الفصل الخامس

التلقي والحدث القرائي:

لم نشأ ترك الدراسة معلقة في فراغ التنظير من غير أن نقدم رؤية قريبة من الدراسات الجمالية المتصلة بالفن في عمومه. ومن ثم جعلنا الفصل الأخير سياحة جمالية في مستويين: مستوى البنية ومستوى البناء. وحين نتحدث عن البناء فإننا نتحدث عن المبادئ المؤسسة للفعل الإبداعي. أي نرتد بعيدا إلى المنازع الأولى

التي يتأسس منها الفعل الإبداعي، ثم نتدرج فيها خطوة خطوة، في إطار من النظريات التي تتوزع على علم النفس وعلم الاجتماع والنقد الفني لننتهي أخيرا عند عتبة الأثر الفني وقد اكتمل بنية.

أما المستوى الثاني: مستوى البنية فقد عالجنا فيه كيفية التعامل مع النص قراءة وتلقيا مستفيدين من الرؤى النقدية على اختلاف مشاربها قصد بناء تصور شامل للعملية الإبداعية أثناء تلقيها.

ثم خاتمة قصيرة على هيئة البيان المفتوح على الاستزادة والاستمرار في البحث لأن النقد الأدبي عند الآخر يعيش أزمته الحادة منذ تولي الحداثة الغربية وانفتاحها على المابعد، وظهور ردّات قوية تحن إلى النقد المنهجي المقنن، الذي كان في مقدوره ذات يوم التمييز بين الجيد والرديء، والحسن والسيئ.. ذلك النقد الذي كان يحفل بالبعد الإنساني في الإبداع.. ذلك النقد الذي كان يعلم كيفية احترام النصوص، واحترام أصحابها والإقرار لهم بالفضل والسبق.. ذلك النقد الذي كان الناقد فيه "درجة" لا تنال بالتمني والتحذلق، وإنما هي تتويج لسنين من المعاشرة للنصوص، وشحذ مستمر للذائقة، وتدريب لا يكاد يفتر للحس..

والحمد لله أولا وأخيرا..

د. حبيب مونسي.

الفصل الأول
فعل القراءة

تمهيد

1–القراءة فعل حضاري.

2–القراءة فعل مختص.

3–القراءة فعل لذة ومتعة.

تمهيد:

ينبثق فعل "القراءة" في القرآن الكريم من فعل الخلق والإبداع الذي يرتدّ بالإنسان إلى تشكّله العقلي الأول كمبتدى التخلق فيه. ثم النموّ الجنيني ثم الاستكمال السّوي في أحسن صوره، وكأنه إحالة على وظيفة الفعل القرائي المشروط "باسم ربك" نحو الكمال الإنساني.

والفعل هنا ليس استهلاكاً لموروث وحسب أو اجتراراً لما هو كائن ومسطور، وإنّما هو فعل إبداعي يهدف إلى تعليم يؤمِّم وجهه شطر المستقبل بغية أن يحقِّق للإنسان "مالم يعلم". فهو والحالة هذه مشروط بالكتابة لأنّها: "علم.. لاعلم بالمعلوم وحسب بل بالمجهول كذلك"(1) يؤديها القلم في تجسيدها الخطي، وتمظهرها المادي، وإن كانت أوسع من ذلك وأشمل تنتهي إليه في صورتها الأخيرة. لذلك وصفها العرب بـ: "صناعة

روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها" (2) وهو إدراك له خطورته في تحديد طبيعتها، وفي ارتباطها بالقراءة إذ أنّها لا توجد ذاتها لكي تقرأ، بل تأبى إلاّ أن تكون هي نفسها قراءة تتجسد في فعل خطي حتى تضمن لنفسها البقاء. ذلك لأنها تجسّد الروحانية فيها: "بالألفاظ التي يتخيلها الكاتب في أوهامه، ويتصورها من ضمٍّ بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه. والجثمانية بالخط الذي يخطّه القلم، وتقيّد به تلك الصورة وتصير؛ بعد أن كانت صورة معقولة باطنة، صورة محسوسة ظاهرة... إن هذا التحديد يشمل جميع مايسطره القلم مما يصوّره الذهن ويتخيّله الوهم، فيدخل تحت مطلق الكتابة" (3).

فإذا كانت "الكتابة" تأبى إلاّ أن تكون "قراءة" في أوسع دلالتها، انطلاقاً من الارتداد إلى مبتدأ الإنسان، وانتهاء إلى تجسيد الوجود تصوراً، وتأملاً، وتفكراً، وتعقلاً، وإدراكاً.. فلأنها تصبو إلى: "وضع العالم واقعاً وغيباً، صورة ومعنى في نظام لغوي... رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص" (4). كما كان الشأن مع القرآن الكريم قبلاً، فالقرآن الكريم آذان بـ: "نهاية الارتجال والبداهة... وهو بمعنى آخر نهاية البداوة وبدء المدينة. إنّه بداية المعاناة والمكابدة وإجالة الفكر، القرآن إبداع للعالم بالوحي من حيث أنّه تصور جديد للعالم، وتأسيس له بالكتابة" (4).

إذن ليس من باب المصادفة "السعيدة" أن تكون أول كلمة يفتتح بها باب الوحي فعلاً "آمراً"، والفعل يوحي بالحركة في كلّ أشكالها المعنوية والمادية، وزيادة كونه أمراً يُحمِّل الحركة إلزاماً لا يسلم منه أحد، حتى أولئك الذين يتذرعون بعدم معرفة "فك

الحرف"، لأن الفعل هنا يتخطى رمزية الحرف إلى رمزية الوجود كلّه: (ولا تقف ما ليس لك به علم إنّ السّمع والبصر والفؤاد كلُّ أولئك كان عنه مسؤولا) "الإسراء 36" فيغدو الكون "كتابة" تتقاطع فيه كلّ أشكال العلامات، ناطقة وصامتة، متحركة وساكنة، لونية وعديمة اللون، شمسية وعديمة الرائحة، وكلّ الهيئات والأحوال، والتي نعتها الجاحظ "بالنّصبة" وهي وإنْ تضمنت الخط (Trace) توسعت إلى اللفظ والإشارة، والعقد، والحال: "هكذا تتحوّل النّصبة من وظيفتها الدلالية في التعبير إلى وظيفة ميتافيزيقية، وتصبح النّصبة هي السماوات والأرض، أو هي الخلق الذي لم يخلقه الله سدى"(5) وكلّ عقل سوي إذا ألزم نفسه أمر "القراءة" كان بمقدوره أن يطلّع على "الكتابة الكونية" وذلك لاستحالة اللفظ احتواءها: "ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام" والبحر يمدّه من بعده سبعة أبحر ما نفدَت كلمات الله" إذ ليس معقولاً أن تكون الكلمات هُنا ممّا هو متعارف عليه من حروف متآلفة، وإنّما النَعمُ والأعاجيبَ والصفات وما أشبه ذلك. وهي قائمة وراء اللغة ومعانيها، لكل جيل نصيب منها، ينْضافُ إلى الأجيال الأخرى، ويتراكم دون أن ينفدُ أو ينقص.

وفعل القراءة من هذه الوجهة مكابدة مستمرة، تصاحب الإنسان، من أول سؤال يتفوّه به، إلى آخر اقتناع يستقر عليه، أو يقضي في نشْدانه، وهي كذلك فعل حضاري متميّز لَم تعرفه الإنسانية قبَلاً، وإن كانت اليوم تتعثر في التّفتح عليه من خلال القارئ، لا من خلال الكتابة لأنها تقييد لما قرئ فقط، ينبغي الانطلاق منه لتحقيق الجديد، والجديد دوماً.

1- القراءة فعل حضاري:

يترادف الفعل "القرائي" والتفكير في ثنايا الطرح القرآني لفعل "اقرأ" لأن التفكير هو الحاسة التي بإمكانها تجاوز الخط (Trace) والكتابة (Ecriture) المشروطين بحيّز ضيق ومحدود (الكتاب) إلى مدارات العلامة الشاسعة، في احتوائها للكون جملة، ولمظاهر الحياة تفصيلاً، وتتسع مجالات التفكير مرّة أخرى، لتشمل عمليات التدّبر، والتأمل، والنظر، والبصر، والسمع، والاستبصار الباطني: رؤية ورؤيا، فتكون هذه العمليات منوطة بالعقل والقلب على السواء، يلتفتان إليها على التوالي، لإدراك حقائقها، ولاستكناه جواهرها وماهياتها، وهي إجراءات، وإن بدت بسيطة ساذجة ابتداء سرعان ما تتشعب وتغور، وتتعقد لأنّها لا تتوقف عند حدّ معلوم ما دام الأفق المعطى لها يمتدّ من المتأمل ذاته إلى الوجود في ماديته ومعنويته، إلى ما وراء ذلك من قوى غيبية يتحسّس وجودها في كلّ آية من آياته.

والنظر في القرآن الكريم، يكشف هذا البعد الحضاري "للقراءة" وهي تتجاوز المكتوب إلى محيط العلامات والرموز، فكل آية فيه إلاّ وحملت ذلك النداء وكرّرته، تكرار أمر، وإلزام فهي: "تشمل العقل الإنساني بكلّ ما احتواه من هذه الوظائف بجميع خصائصها ومدلولاتها، فهو (القرآن) يخاطب العقل الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، والعقل الرشيد، ولا يذكر العقل عرضاً مقتضباً بل يذكره مقصوداً، مفصلاً على نحو لا نظير له في كتاب من كتب الأديان":(6)

ذلك أن العقل يُستفاد منه لغة: المسلك والتثبيت، وهو ما

أملى على العقاد- من خلال النصوص القرآنية- النظر في خصائصه، فألفاه: "يتأمل فيما يدركه، ويقلّبه على وجوهه، ويستخرج منه بواطنه وأسراره، ويبني عليها نتائجه وأحكامه، وهذه الخصائص في جملتها ملكة "الحكم" وتتصل بها ملكة الحكمة، وتتصل كذلك بالعقل الوازع. إذا انتهت حكمة الحكيم به إلى العلم بما يحسُن وما يقبُح، وما ينبغي له أن يطلبه وما ينبغي له أن يأباه" (7).

وهي خطوات يلتزمها العقل في قراءته للموجودات، ويتحسس معانيها استناداً إلى حضورها وغيابها، واستفزازها له، فإن انتهى منها إلى شيء استدعته وراءه أشياء أخرى، تدفع أفق المعرفة إلى حدود تخوم غامضة. إلاّ أنّها تنعم عليه بخاصية عليها يسميها "العقاد" "الرّشد" أي الكمال الإنساني: "وهو مقابل لتمام التكوين.. ووظيفة الرّشد فوق وظيفة العقل الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، لأنها استيفاء لجميع هذه الوظائف وعليها الوازع، والعقل المدرك، والعقل الحكيم، لأنها استيفاء لجميع هذه الوظائف وعليها مزيد من النضج والتمام، والتمييز بميزة الرّشاد حيث لا نقص ولا اختلال.. وقد يؤتى الحكيم من نقص في الإدراك، وقد يؤتى العقل الوازع من نقص في الحكمة.. ولكن العقل الرّشيد ينجو به الرّشاد من هذا وذاك" (8).

وصفة "الرشاد" التي يجعلها "العقاد" أسمى خصائص العقل، لا تتأتى له من ميزة فيه ولكن من تضافر وظائف موكولة له، يقوم بها حسب ما تقتضيه مواقف "القراءة" للموجودات ومعانيها، وإشارتها، ودلالتها، ورموزها، وهيئاتها، ولذلك تسعى

إليها القراءة، عبر قنوات تتمايز فيما بينهما وتتجاور، وهي قنوات حدّدها النص القرآني من خلال فعل "اقرأ".

فالعقل الذي يفكر ويستخلص من تفكيره زبدة الرأي والرّؤية، فالقرآن الكريم يُعبّر عنه بكلمات عديدة تشترك في المعنى أحياناً، وينفرد بعضها بمعان على حسب السياق في أحيان أخرى، فهو الفكر، والنظر، والبصر، والتدبر، والاعتبار، والذكر، والعلم، وسائر هذه الملكات الذهنية التي تتّفق أحياناً في المدلول. ولكنها لا تُستفاد من كلمة واحدة تغني عن سائر الكلمات الأخرى، فهي حركات سلوكية تحركها إرادة لتغيير ما هو قائم بالفعل وتجاوزه، فيكون العقل أخيراً ليس مادة "رمادية".

وإنما: "نمطاً معيناً من السلوك، يسلكه الإنسان في مواقف بذاتها فتكون الإرادة نمطاً معيناً آخر من السلوك: "فلو سألتني ما العقل؟ أخذتك من يدك إلى إنسان يحاول أن يلتمس الطريق إلى هدف، كائناً ما كان الهدف، وكائناً ما كان الطريق، وقلت لك: هذا الذي تراه محاولة للوصول إلى هدف هو مثل من الأمثلة الكثيرة، التي جاءت كلمة "عقل" لتضمّها جميعاً في حزمة واحدة"(9) وبهذا الفهم، يتحوّل العقل إلى "فعل" شأنه شأن "فعل" اقرأ لأنّه يريد تحصيل الجديد وتقييده، ولا يكون له وجوداً فعلياً، إلاّ إذا ارتبط من جهة أخرى بالعمل، من حيث كونه حركة نزوعية تمليها رغبة وإرادة، إذ ليس هناك "قراءة" إذا لم يجسدها عمل، ولا عمل بدون تغيير نحو الأفضل. إذ لا شأن للتغيير لمجرد التبديل، وإنّما الشأن، كل الشأن، في تبديل وضع أعلى بوضع أدنى.

ويترتب على هذا الأساس أن "الفعل" أقدس في ذاته من الحاصل عنه، لأنّه يؤسس حركة مستمرة مثمرة تتوالى دون انقطاع إذ (من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد)، فلا تقنع بما آلت إليه، بل تجد في "متعة" فعلها، ما يغنيها عن التوقف إزاءه، فهي تستأنس به، وتقيس من خلاله مجهودها ثم تمضي، لأن المضي قدماً أمرٌ إلزامي يقرّره الفعل بصيغة "الأمر" من خلال انفتاحه على المكتوب، وغير المكتوب.

لذا وجب علينا أن: "نكتب ونقرأ لا بروح التوكيد على النتاج بحدّ ذاته، بل روح التوكيد على فعل الخلق، ففعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق"(10) واستمرار فعل الخلق، مشرئباً نحو المستقبل، استمرارٌ حضاري خصب، تؤطره القيم الموطّدة ب "اسم ربك" وكأن الحضارة /الثقافة تُجسّد الوعي الممكن لا الوعي الواقع- على حد تعبير "غولدمان"- لأنه يجب علينا - كذلك- أن نكتب ونقرأ: "فيما نعي وعياً أصيلاً أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسّس، وإنّما هي فيما يتحرك ويُؤسّس، ولا تعود الثقافة مجموعة الآثار، والقيم، والمقاييس، والمنجزات المتحقّقة، بل تصبح الحركة التي هي في طريق التأسيس، تصبح الإبداع متحركاً في اتجاه المستقبل، وهذه الثقافة الفاعلة هي: التي تُبدع الإنسان فيما يُبدعها، وتُؤسّسُه فيما يُؤسّسُها"(11).

لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للغرب بعامة في لقائه مع النص "المقدس"، والذي ظل مقصوراً على رجال الدّين، الذين يتطلب إعدادهم تحضيراً لغوياً يمكّنهم من اللاتنية (لغة الكتاب) فالمكتوب، لم يكن بالنسبة لهم شفرة غريبة، بل كان لغة أخرى

أكثر غرابة وبعداً(12) فالقراءة فعل تختص به فئة تُظّللها الكنيسة وتحرص على بقائها في فلكها فلا ترخّصلها البوح بسرّ الخط وإذاعته بين العامة. إلى أن جاء "غوتنبرغ" وأفشى سرها بالطباعة..

كما عملت الخصومة التاريخية بين "البروتستانت" والكاثوليك على فكّ عهد السرّ، حين راح الأولون -تماشياً مع حركة الإصلاح- ينشرون التعليم حتى يتمكن العامة من مواجهة النّص المقدس دون واسطة، وكمحاولة للقضاء على ظلامية "الكاثوليك"، مما أدى بهؤلاء إلى الفعل نفسه، فشهدت أوربا انتشار المدارس الكاثوليكية عبرها. غير أن الفعل القرائي ظل مقصوراً على العامل الديني وحده لا يتعداه إلى مجالات الحياة العامة، فكان فعلاً استهلاكياً لتعاليم الكتاب المقدس، ولم يكن تفكيراً حوله أو به.

وتنتظر فرنسا سنة 1882 ظهور المدرسة اللائكية والتي سيكون شعارها "القراءة للكل" كحتمية اجتماعية تضافَر لخلقها نظام متشابك من الدواعي الفردية، والاجتماعية، والاقتصادية، والإدارية، لتحقيق وظيفة القراءة تجاوباً وتعقيدات مجالات الحياة المختلفة وارتباطها بالمكتوب، والذي يخلّص القراءة من الاستهلاكية إلى الإنتاج الفردي المنفلت من ربقة كلّ سلطة. ولم ترتبط القراءة والكتابة تعلّماً وتعليماً في آن إلاّ في منتصف القرن 19 وتحولّها إلى أدوات تواصلية فردية(13).

ويتجسد ذلك الجهد المضني لتحصيل القراءة والكتابة عبر القرون المتتالية في إرادة الإنسان الفكاكَ من دائرة جماعته المغلقة

للارتماء خارجها في رحاب واسعة تمكّنه من اكتساب مصادر جديدة للمعرفة(14). يراجع من خلالها قداسة الموروث، وتُمكّنه من الحكم له أو عليه، فتنشئ بداخله حيزاً ذاتياً تتراكم فيه المعطيات والنقود: لأن كلّ لقاء بينه وبين النص، إنّما يتموضع في حيّز تاريخي وثقافي يتمدّد من خلاله الفرد عرضاً وطولاً، فيتضاعف إحساسه بالوجود.

إنّ موقف "الغربي" الذي أفتكّ "القراءة" من رجال الدين، لينقب في الأسرار التي ضنّ بها الكهنة أحالته على الرّفض الصُّراح لكل التعاليم، وجعلته يرى في نفسه القدرة على تأسيس صرح قيمي خاص به يبني عليه تصوراته، ويجسّد من خلاله رغباته. عكس العربي الذي انطلق في رحاب القراءة بفعل إلزامي يكلّفه مهمة البحث، والنظر، والتبصّر والتفكرّ، وهو مطمئن إلى الركن الشديد الذي تأوي إليه ما دام "اقرأ باسم ربك الأكرم". فإذا كانت انطلاقة هذا تفتّق حجب المستقبل كفعل استكشافي ريادي.. كان فعل ذاك (الغربي) ارتكاساً ماضوياً ينفض عتمة الاكليروس عن تناقضات صارخة تشمئزّ منها الحاسة وترفضها الفطرة ويأباها العقل.

والسؤال المحيّر حقاً، والذي يصدم الباحث اليوم، نصوغه في دهشة على النحو التالي:

-إذا كانت القراءة العربية الإسلامية استكشافية كما نصف فأين هي إنجازاتها؟

-هل ما ورثناه هو كل ما حققته؟

-لماذا ذوت دواعيها، وباغتها الضعف والهزال؟

-من الذي صرفها عن وجهتها؟ واستنزف طاقاتها؟

صحيح أن ما حققته القراءة العربية في قرونها الأولى دفق حضاري جبّار، لم يحدث في أمة من الأمم، وأعطى كل أسباب الاندفاع نحو المستقبل والخلق! ولكن!!.

ينقل "العقاد" في "كتابه" التفكير فريضة إسلامية "فقرة ذات شأن فيما نتساءل عنه بحيرة، ينقلها عن "جلال الدين السيوطي" من كتابه "الحجة في تارك الحجة" رواية عن الشيخ "نصر المقدسي" في حديثه عن دولة بني العباس، وما أحدثوه من ثلم وتعوير في الفكر الإسلامي، ننقلها بنصها:

"فأول الحوادث التي أحدثوا، إخراج كتب اليونانية إلى أرض الإسلام فترجمت بالعربية وشاعت في أيدي المسلمين. وسبب خروجها من أرض الروم إلى بلاد الإسلام "يحيى بن خالد بن برمك" وذلك أن كتب اليونانية كانت ببلد الروم وكان ملك الروم خاف على الروم إن نظروا في كتب اليونانية أن يتركوا دين النصرانية ويرجعوا إلى دين اليونانية، وتتشتت كلمتهم وتتفرّق جماعتهم، فجمع الكتب في موضع، وبنى عليها بناء مطمئناً بالحجر والجصّ حتى لا يوصل إليها. فلما أفضت رياسة بني عباس إلى "يحيى بن خالد" وكان زنديقاً بلغه خبر الكتب التي في البناء ببلد الروم، فصانع ملك الروم الذي كان في وقته بالهدايا ولا يلتمس منه حاجة. فلما أكثر عليه جمع الملك بطارقته وقال لهم، إن هذا الرّجل -خادم عربي- أكثر عليّ من هداياه ولا يطلب مني حاجة، وما أراه إلاّ يلتمس حاجة وأخاف أن تكون حاجته تشقّ عليّ. فلما جاءه رسول يحيى قال له: قل لصاحبك إن كانت له

حاجة فليذكرها. فلما أخبر الرّسول يحيى ردّه إليه وقال له: حاجتي الكتب التي تحت البناء، يرسلها إليّ أخرج منها بعض ما أحتاج إليه وأردّها إليه. فلما قرأ الرومي كتابه استطار فرحاً، وجمع البطارقة والأساقفة والرّهبان، وقال لهم: قد كنت ذكرت لكم عن خادم العربي أنه لا يخلو من حاجة، وقد أفصح عن حاجته وهي أخفّ الحوائج عليّ. وقد رأيت رأياً فاسمعوه فإن رضيتموه أمضيته، وإن رأيتم خلافه تشاورنا في ذلك حتى تتّفق كلمتنا، فقالوا ما هو؟ قال: حاجته الكتب اليونانية يستخرج منها ويردها. فقالوا: ما رأيك؟ قال: قد علمت أنّه ما بنى عليها من كان قبلنا إلاّ أنه خاف إن وقعت في أيدي النصارى وقرأوها كان سبباً لهلاك دينهم وتبديد جماعتهم، وأنا أرى أن أبعث بها إليه وأسأله ألاّ يردُّها، يُبتلون بها ونسلم نحن من شرها: فإني لا آمن أن يكون بعدي من يجترئ على إخراجها إلى الناس فيقعوا فيما خيف عليهم. فقالوا: نعم الرأي رأيك أيها الملك فامضه... " (15).

يعلق العقاد على الفقرة قائلاً: " وهذه قصة تصح في التاريخ أو لا تصح فلا شبهة على الحالين في سوء الأثر الذي أصيبت به الأمة الإسلامية من آفة الجهل باسم المنطق المزيّف، فإنها أشبه شيء بالنقمة يصبّها العدو على عدوه، أو المكيدة التي يدسّها عليه ليشغله بالشّقاق والشتات عن مهام دنياه ومطالب دينه" (16) وهي من وجه آخر حادث اعترض طريق القراءة العربية الإسلامية، بأن وضع بين يديها (تراثا) أجنبياً لا يمتُّ إليها

بصلة، فانشغلت به وانحرفت عن السبيل* المسطور، وارتدت إلى ماضوية، شأن القراءة الغربية –في عهودها الأولى– تمضغ الماء، وهي لا تعبأ بالخطر المحدق بها، فنشأ الجدل والتعصب وتسرّبت المفاهيم المادية والوثنية والغنوصية إلى حقول المعرفة الفكرية، خاصة وأن الكتب المنقولة لم تترجم بكلّيتها، بل وقعت الترجمة على عينّات منها مختارة لتؤدي الغاية المبيتّة، والشاهد على ذلك أن أوربا لم تنطلق من عقالها إلاّ بعد تخلّصها من القيد الميتافيزيقي والنير الأرسطي مع فرنسيس بيكون(17) وإرساء دعائم المنهج التجريبي والذي قامت عليه القراءة العربية الإسلامية انطلاقاً من النظر، والتّعقل، والتدّبر، والعمل.

2 - القراءة فعل مختص:

إذا استعرنا التعبير "السوسيري" لوصف حقيقة القراءة، نقول، إنّها تؤلف مع الكتابة وجهين لورقة واحدة، يصعب فصلهما بل يستحيل، إذ يرى "باشلار" أن كل قارئ متحمس للقراءة: "يكبت في ذاته –من خلال الفعل القرائي– رغبة الكتابة.. فلذّة القراءة انعكاس للذة الكتابة، وكأن القارئ طيف للكاتب"(18) فإذا كانت الكتابة –من هذه الوجهة– تأسيس

---

* فماذا نتوقع من حكومة عباسية جاءت لتقتلع حكومة أموية سبقتها إلى الخلافة معتمدة على أصولها العربية وعلى تعصبّها العلني لكل ما هو عربي، بالقياس إلى ما ليس بعربي من الموالي أو من الثقافات الفارسية وغيرها؟ ماذا تتوقع..
الا أن تتاثر من سابقاتها على الوجهين معاً: الوجه السياسي والوجه الثقافي؟.. فاي هذين الوجهين أو للوجهين معاً أراد المامون وغيره من الخلفاء العباسيين أن تترجم الفلسفة اليونانية والعلم اليوناني بصفة خاصة؟".
د. زكي نجيب محمود.. المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري.. ص116-117.

لوجود، تنتزع عناصره من حقول شتى، وتتراكب فيما بينها في ذات الكاتب عبر سبل المعاناة والمكابدة، حتى تتلّبس صوراً من التعابير والحساسية، يجسّدها فعل الكتابة في نظم ترميزية باردة. فإن القراءة لن تقتصر همَّها –والحالة هذه– على الفك "الميكانيكي" للرمز، بل يشمل التفكيك كافة التقاطعات التي أحدثها النص مع الحقول الأخرى: اقتباساً، أو تضميناً، أو إشارة، أو تلميحاً، أو تماساً. وما يتولّد عن ذلك من إشباع العلامات بإيحاءات حافة، تشتدّ وتتكاثف حيناً وتخفتُ أحياناً، فيصعب إرجاعها إلى مصدرها الأول. فتكون القراءة قد حقّقت خطوتها الأولى بتفكيك المكتوب، ثم تمضي "للتقاطع" مع النص من جديد مشبعة بمرجعيتها ونصوصها، فتبدأ بإثراء النّص المقروء. وإفاضة مادتها عليه.

وكأن المكتوب تعلّه تمكنها من استكتاب ذاتها.. وذلك ما عناه "باشلار" حين رأى أن القارئ يضمر في ذاته كاتباً، وما عناه "بريخت" حين اشترط المشاركة قائلاً: "إذا كنا نرغب في الوصول إلى اللذة الفنية، فلا يجدر بنا أن نستهلك جهد النتاج الفني من دون جهد، بل يتوجب علينا المشاركة الفعلية في إنتاجه.. فالأكل مثلاً عمل، يقتضي منّا قطع اللّحم وحمله إلى الفّم ومضغه، فليس هناك من مسوّغ أن تتحقّق اللذّة الفنية من أدنى جهد!" (19).

وتتخلّص القراءة من "السلبية" التي يجسّدها مظهر القارئ في سكونه وصمته وانقطاعه عن الزمان والمكان، في الوقوف على حقيقتها، إذ هي عراك مستمر بين ذاتين تتساكنان، وتختلفان في

آن. ذلك أنّ مدعاة التواصل الأدبي، عند الأديب والقارئ، هو الإفصاح عن تجربة نفسية واعية أو غير واعية في محيط اجتماعي معين، وقد تكون تجربة إشكالية تثير مطالعتها "لذة" تجعلها مقروءة(2) ذلك أنّنا نقرأ النّص، وننساب مع خطيته أحياناً على فقرة كاملة، ثم فجأة نتعثر على "شيء" ما، مزروعاً فيها غير متوقع، فحدث الرّجة التي تنبّه القارئ وتنفض عن العقل خضوعه وتخديره، فتلفته إلى أمر أسلوبي، خطي، أو نحوي، أو تركيبي.. يثير دواخل النفس ويرغمها على مساءلة ذاتها ومراجعة مادتها.. إنها أفعال غير بريئة.. يعمد إليها الكاتب وهو -ينتهك القواعد- لإحداث الرّجة المأمولة والتي تضمن له حضور القارئ في نصّه، والطريقة التي يجب أن يلتفت بها القارئ لعلامته..

لقد كان هذا التوقع مدسوساً في ذاته وهو ينشئ النص باستحضاره لطيف قارئه، ذلك ما يرغمه على زرع المثيرات (Stimulus) في كل جملة وفقرة. فالكاتب: "يحاول جذب اهتمام القارئ باستبعاد القراءة المسترسلة من خلال مضاعفة المثيرات الضرورية لفك مجمل النص"(21).

إلاّ أن ما يسجّل اضطراب المؤلف وقلقه المتزايد- كما يصوره دريدا- هو غياب القارئ وعدم توقعّه، لأننا لا نضمن أبداً أن أيّ مثير سيوقفه، بله الكيفية التي سيلتفت بها إليه فيفككه وهي مغامرة يقبل عليها المؤلّف بقلق شديد، وكذا الناشر الذي يتحمل تبعات الانتهاك المتكررة في النّص(22). إلاّ أن الاعتراض الأول على قلق الكاتب ينشأ من ذاته فهو: "وإن كان مدركاً لما

يريد قوله لا يدرك كل ما يكتب من خلال كتابته أي من خلال الجهد المبذول للتعبير عن رغبة واعية وذاتية من خلال التعبير المزدوج للخطاب الأدبي" (23) وهو ترسبٌ تعانيه الكتابة الأدبية فلا يمسك سطحها المساميّ إلاّ الشكل الخطي ذي الدلالة المباشرة، ويحتفظ سمك النّص بثراء التربة ذلك ما يجعل مهمة زرع المنبهات أمراً في غاية الدّقة والخطورة في آن. لأننا لا نضمن قيمة القارئ واستعداداته من جهة، كما لا نضمن قدرته على فهم المثير والتجاوب معه، الشيء الذي أحال الكتابة على العُصَاب عند " لاكان" (24).

وتبقى خطورة المثير، هو الأساس الذي يقوم عليه الفحص الأسلوبي، ذلك أن المثير في جوهره تنويع أسلوبي ما. يُحدث "خللاً" في البنية التركيبة، وينقض فيها عادة جارية. فإنحرافه عنها تتمُّ مصادمة القارئ، وقد أحالها "سبيلنَرْ°" BREND. SPILLNER" على القارئ قائلاً: "كلما قرأنا نصاً جديداً برزت إيحاءاته، فكيف نتعرف على هذه الإيحاءات، إن لم ينظر القارئ إلى نفسه محاولاً تحليلها من خلال تجربته الخاصة كقارئ، لكن هل تكفي الإيحاءات لتغطيه جميع أسرار الكتابة؟" (25) إذ ليست أسرار الكتابة مقصورة على المثيرات وكيفيات زرعها في النّص، بل الإيحاء منوط بجمل النص "كدال" وصدم القارئ بين الفينة والأخرى، وإحراجه، "لعبة" يمارسها النّص، برجّ القارئ، ونفضِ خمول الاسترسال عنه، وتخليصه من غيبوبة القراءة الاستهلاكية، وفتح النص على التعدّد والعطاء.

إن مفعول "المثير" لا يتكرر بصورة آلية أبداً فما كان مثيراً في القراءة الأولى ولم يعبأ به القارئ وتخطاه، قد يعود ذا شأن في القراءة الثانية، وتتأسس عليه حقيقة النّص جملة، فتصرفه عن "الحقيقة" التي قررتها القراءة الأولى، إلى فهم جديد دون أن تدّعي ثباته، ومهما: "استكشف القارئ من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله فإن ما سيكشفه يظل في رأينا مجرد صورة واحدة من صور القراءة ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من غير العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف" (26).

وما أجمله "عبد الملك مرتاض" يفصّله "اسكاربيت" قائلاً: "إن فعل القراءة عملية معقدة تغدو فيها إثارة العلامة المكتوبة من دون جواب محدد سلفاً، بل بحسب القارئ، وزمن القراءة وظروفها، وتثبت النظر على المكتوب، وعلى الكفاية اللغوية الحاضرة" (27).

وقد ترتب عن تداخل فعلي الكتابة والقراءة اعتبار القراءة الإنجاز الفعلي للنّص واعتبر: "القارئ الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السّمة الإبداعية، أو قل هو الذي يقرّ له بها" (28) ولهذا السبب اعتبر "جاكوبسون" القارئ المقياس الأول في تعريف النص: "بما يحصل لدى المتلقي من إثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة، ويتضاعف مفعول الإثارة حسب "جاكوبسون" بمدى قوة المفاجأة التي يعرّفها بأنها بروز العامل الذاتي من خلال

العنصر الموضوعي" (29).

إن إدراك تداخل فعلي الكتابة والقراءة على المستوى الألسني، يبيح لنا تمييز مستويين في كل نص: مستوى يكتنفه الثبات النسبي، وهو خاضع للمكوّنات الصوتية والصرفية والنحوية والتركيبة. ومستوى رجراج، متقلب وهو منوط بالدلالات، ولكونها عماد الإبداعية في أيّ نص فإن التعامل معها يكون من حق القارئ وحده، بعدما حمّلها الكاتب شحنات دلالية مختلفة، وزرع فيها مثيرات معقدة. إلاّ أن فكّها يظل هو الآخر مشروطاً بقيود لا بد لفعل القراءة من الوقوف إزاءها، حتى لا يغمط حق النص/الكاتب، وهي: زمن النّص وزمن القراءة، ذلك أن زمن النّص يحدّد القيم التعبيرية والأسلوبية التي كانت سائدة في لحظة نشوئه، ومدى تأثيرها في ذلك الآن وفي ذلك المحيط.

أمّا زمن القراءة فيراعى فيه تحولات القيم الشعورية والتعبيرية والأسلوبية والظرف المحيط. وكلّما تباعد الزمان كلّما غدت مهمة القارئ (مهمة متخصصة) تدرك الفوارق الجوهرية من خلال التطور اللساني والأدائي للغة.. وليس ذلك تقييد للفعل الإبداعي المتجدد للنص بقدر ما هو حيطة منهجية تقتضيها أمانة الفعل القرائي وعدم التقوّل على النصوص.. وإلاّ لكنا مجبرين على اعتبار النص –كلّ النص– بنية فارغة، خواء وعلى القراءة أن تحشوها بما تشاء: "لا يمكن أن ينظر إليه حالياً على أنّه بنية فحسب أي شبكة من العلاقات الخاوية من كلّ حرارة ودفء الرغبة، إن على القراءة الإبداعية أن تنفخ في بنية النّص وتعيد إليه توثّبه وحرارته الأنطلوجية، فتبعث به إلى الوجود إلى كثافة

الحضور" (30).

وكأن النص –والحالة هذه– تعلّه لتمجيد فعل القراءة، وإعلائه على فعل الكتابة ما دامت هي صاحبة النفخ والروح، فالكتابة تلقي به –لقياً– جثة هامدة تنتظر عبقرية من سينفخ في صور بعثه. غير أن مثل هذا الرأي محض إدعاء ومغالاة، يراجعه صاحبه– "عبد العزيز بن عرفة"– ويتدارك عليه قائلاً: "إن النص ليس أديماً مسطحاً، خريطة من الكلمات الملقاة كالجثث على صفحة الورقة، فلا بد أن ننظر إلى النّص الإبداعي على ضوء مقاربة جديدة، على أنّه حركة وتوثّب، وتحوّل باستمرار عبر اصطدامه بسلطة النسق، فالفعل الإبداعي المتشكل في النص ربما كان يكمن عبر النسيج اللفظي له، وعبر ما سقط خارج هذا النسيج اللفظي أساساً، وربما كانت تلك الجزئيات الضئيلة التي يُسقطها وعينا النقدي من حسابه، هي الأجدى بالاهتمام، إن ذلك الهامش المهمل الذي يلغيه الوعي من حسابه هو ما يشكل حركة اللاوعي المخادعة والمتجاوزة للوعي واللاوعي إذ يشكّلها على هذا النحو ليخادع سلطة الرّقابة. أي الوعي" (31).

وفي كلا الحالين، يبقى المُقول على قراءة "واعية" تدرك أبعاد المجاهل التي سترتادها في طبقات النّص، مسلّحة بمعقولية صارمة، لأن هدفها اقتناص المثير، وتتبع حركة اللاوعي عبر النسيج الدال، فلا تطمئن لحظة للحكم، والاسترسال، ما دامت تسير في حقل ملغّم لا تُؤمن عبواتُه.. ووعيها ذاك يجعلها قراءة مشروطة بمعرفة لا تتأتى لها إلاّ من خلال معاشرة النصوص، وتمييز مستوياتها وأزمنتها. ذلك ما لمحناه في ردّ "عبد الملك

مرتاض" على "غريماس" و"كورتيس". حين اعترف غريماس بإمكان تعدد القراءات في النص الواحد من خلال إيزوطوبياته المتعددة (Isotopes) ونفى جمعانية القراءة، بمعنى تعددها للنص الواحد، واصفاً إياها بالافتراض الفج الذي يتسم بتعذر الإثبات (32) فينبه إلى حقيقة مفادها أنه: "يمكن أن نقرأ نصاً واحداً ضمن إزطوبيات معينة، جملة من القراءات تبعاً لما نتمتّع به من سعة التجربة أو ضيقها أو عمق الثقافة اللسانية أو ضحالتها. ينضاف إلى ذلك كثرة الممارسة والتعامل مع النصوص أو قلتها، فالذي يتناول نصاً أدبياً لأول مرّة لا يشفع له أن يكون قد تعلّم كل العلوم اللسانية والسميائية لكي يكتب تحليلاً جيداً، فاكتساب التقنيات النظرية لا يكفي. بل إن الممارسة تأتي في درجة مماثلة لاكتساب النظريات. إن التجارب أثبتت أن النّص الواحد يجب أن يظل مفتوحاً إلى ما لا نهاية، وأن كل قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره الخاص دون أن يكون ذلك بالضرورة ضرباً من التحيّز الذي يتحدث عنه "غريماس"(33).

ويعرج على التراث ليستخرج منه قراءة (جمعانية) لشعر المتنبي بلغت أكثر من ثلاثين قراءة أشهرها "لابن الأثير" و"ابن جني"، و"ابن سيده"، "التبّريزي"، "وعبد العزيز الجرجاني"، و"الصاحب ابن عباد"و"أبي حيان التوحيدي"، و"الشريف المرتضي"، و"الواحدي": "ولا تعني تلك المساعي بلغة عصرنا إلاّ جمعانية القراءة أو تعدديتها، بحيث أن كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية وثالثة أسلوبية وأخرى تنزع منزعاً آخر.. وهلمّ جراً ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة قد تتولّج جملة القراءات كما يحدث ذلك في تأويل بيت

من الشعر نحوياً" (34).

وتلك قناعة الباحث التي جعلته يؤمن أخيراً بأن فعل القراءة فعل متعدّد بالقوة، ومن أجل ذلك كلّه: "نجنح إلى تعددية القراءة بتعدد الأشخاص وتعدد الأهواء، وتعدد الثقافات، واختلاف الأزمان، وتباين الأمكنة، كما نجنح إلى تعددية هذه القراءات بالقياس إلى الأجناس الأخرى والفنون" (35).

إن الإيمان بتعدّد الهوى، وتعدد الثقافة، واختلاف الزمان والمكان، إقرار بتحيّز القراءة، ما دامت تصدر عن هذه المنازع بالذات وهي تحاور النص الإبداعي، فكل سؤال يسعى إلى اقتناص الكيفية فيها أو إلى المسلك بمقاييس الجودة منها، أو البحث عن الحكم الذي سيفصل في جودتها أو رداءتها، سؤال يصادر نفسه، لأنه يتغافل على تحيّز القراءة لذات فاعلها، وكلّ إقرار بهذا التحيّز هو إقرار بكونها مغرضة: لأن ما هو مسلم به اليوم: "أن القارئ يهدف دائماً من خلال قراءته إلى غاية، إلى غرض سواء كان حسن النيّة أو سيء النّية، فإنّه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض.. بهذا المعنى تكون كلّ قراءة مُغرضة" (36) إنها شبيهة بسرير "بروكست" قاطع الطريق اليوناني الشهير الذي تعود أن يمدّد ضحاياه على سريره ويعمد إلى الأرجل الطويلة فيقطعها، أما القصيرة فيمدّدها حتى تبلغ مقاس السرير(37).

غير أن المعاشرة للنصوص كفيلة بتلطيف التميّز وتبديده في شعاب الإبداعية لأن فعل القراءة، مضافاً إليه فعل النص، يولّد "أثراً" وهي نطفة أمشاج بين القارئ والكاتب يشتركان في

إيجادها بتزاوج مقصدية الكاتب وغرضية القارئ، فيكون اللقاء وسطاً بين هذا وذاك أي: "تحوّل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بنائي، وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي"(38) وهي حالة "توحّد" بين النص والقارئ بتحريك من القارئ لطاقتها المخبوءة، يكتشف ذاته ورغباته ولذّته.

3- القراءة فعل لذة/ متعة:

قد يكون منشأ اللذة، ذلك الصراع الذي ينشب بين إرادتين تتجاذبان النّص، تشدّه الأولى من خلال فعل الكتابة إلى مقصديات متعدّدة يثبتها الكاتب في جدل "الدال" و"المدلول"، وتسحبه الثانية من خلال رغبات القارئ، وهو ينتظر من النّص أن يبادله (لعباً) تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها في آن. ويمكن تصور الكتاب: "كوسيط" مادي يحتفظ بأمانة شكل النص الخطي، ولكنه يفسح صدره ليصبح ميداناً تتعارك فيه آلاف الرغبات التعبيرية الغيابية مع رغبة المؤلف. وهنا تنشأ اللذة. لذّة مقاومة الآخر"(39).

إن القراءة التي لا تجسد هذا الصراع إنما هي قراءة مملّة، قراءة تُسلّم نفسها من أول وهلة ولا تستديم فعل "اللّعب" الذي تقوم عليه كلّ لذة، فالنص الجيّد –والقاعدة هذه– هو النّص الذي يكفل لأكبر عدد ممكن من القراءة مزاولة لعبة الصراع، والكتاب المجيدون، هم الذين تستدعي كتاباتهم قراءات لنفس القارئ أو لعدد من القراء، عبر أجيال متلاحقة، بمحافظتهم على حرارة السؤال وجدّته، ذلك ما يستدعي تسلّح القارئ لهذا الصراع المستمر.

لقد ارتبط مفهوم اللذة "ببارت"، وعرف به، حتى وإن كانت مفاهيمها قديمة تعود إلى الأبيقورية قبلاً وإلى "ديدرو" وساد "فوربي" و"مازوخ".. وإلى "فرويد". و"بارت" يبدي إعجاباً خاصاً بـ "بريخت" الذي عرّفه بها، وبـ "باشلار" من خلال "شاعرية الحلم"(40) غير أن "بارت" يكسوها بثوب جديد انطلاقاً من حقيقة الكتابة /القراءة، فمن خلال استنطاق الأثر الأدبي: صنيعاً ونصاً، ينظر إليها من زاويتين:

1-تساوي لذة الكتابة ولذة القراءة.

2-إحالتها على شيء جمالي مجهول تماماً، وفي نفس الآن لجمالية الأدب التي هي المتعة. ويمكن بسهولة التمييز بين مصطلحين في حديث "بارت": اللذة والمتعة. ولكل مصطلح نصوصه التي يقوم عليها، فنص اللذة هو: "ذلك الذي يُرضي، يُفعم، يُعطي المرح ذلك الذي يأتي من الثقافة ولا يقطع معها، إنّه مرتبط بممارسة مريحة للقراءة"(41):

أما نص المتعة فهو: "ذلك الذي يضع في حالة ضياع، ذلك الذي يُتعب (ربما إلى حد نوع من السأم) مزعزعاً الأسس التاريخية، الثقافية النفسية للقارئ، صلابة أذواقه، قيمه وذكرياته، ومؤزماً علاقته باللغة"(42).

في هذا التمييز "البارتي" يحقّ لنا اعتبار "اللذة" مرتبطة بالنص التقليدي- إن لم نقل الكلاسيكي -الذي يقبل النقد، لأنّه كلّما كانت ثقافة القارئ متجذرة واسعة، كلّما كان محصول اللذة وافراً وأكثر تنوعاً، فهي من هذا الباب نسبية لعدم تجانسها عند

القراء، وقد تنتهي بانتهاء عطائية النص بعد قراءته، فهي نابعة منه، عائدة إليه.

أما "المتعة" فهي مرتبطة بالنص الحداثي، الذي لا يقبل النقد، بل يرضى فقط بالتحدث فيه وبطريقته هو. إذ أنّ كل شيء يهيج دفعة واحدة، ويسدّ على القارئ منافذ ذاته، ويتوّحد به، فتغدو لحظة القراءة شيئاً واحداً والنّص.

وإذا عدنا إلى تصنيف "بارت" في تمييزه بين الأثر الأدبي والنص أي: بين نص اللذة ونص المتعة ألفينا فروقاً واضحة تكشف حقيقة "المتعة" وانفتاحها على المجهول، ذلك لأنه ينظر إليها من سبع زوايا وهي: المنهج، والجنس، والدليل، والتعدد والسلالة، والقراءة، واللذة. وفي كل مستوى يضع الحدود، ويكشف الفروق، وقد لخّصه "عمر أوكان" في الجدول التالي:

	الأثر الأدبي: (نص اللذة)	**النص: (نص المتعة)**
1–المنهج	–قد يبعّض –قطعة من مادة –تتناوله اليد –الخضوع للتصنيفات القديمة	–لا ينبغي أن يبعّض –حقل منهجي –تتناوله اللغة –خلخلة التصنيفات القديمة
2–الجنس	–يضع نفسه ضمن حدود الرأي السائد –سهل التصنيف –تقليد وخضوع –ينحصر في مدلول	–وراء حدود الرأي السائد –يطرح مشاكل التصنيف –بدعة وخروج –ينحصر في دال (الدال هو التراجع اللانهائي للمدلول)

	-جدّ	-لعبٌ جديته في خضوع اللاّعب لقواعد اللّعبة)
3-الدليل	-يخضع لمنطق تفهمي -غير رمزي (أو رمزي بدرجة ضعيفة)	-يخضع لمنطق كتابات -رمزي (ليس الرمز هو الصورة وإنما تعدد المعنى)
4-التعدد	-أحادي -يخضع للتأويل -صديق الفلسفات الواحدية	-تعددي (كالعود الأبدي النتشوي) -يخضع لتفجير وتشتيت -تناص -يزعج الفلسفات الواحدية ويجبرها على إعادة النظر في ذاتها. -ليس تحديداً وإنّما مقاربات أو لمسات -يثور على الأب ويدبر عنه -يوحي بصورة الشبكة -يهشّم
6-القراءة	-موضوع استهلاك -عدم ممارسة لعبة النّص -فضاء تعبيري	-لعب وعمل وممارسة -ممارسة لعبة مع النص عن طريق دمج الكتابة والقراءة في نفس الممارسة الدالة -فضاء افتتان
7-اللذة	-متعة استهلاك -فضاء للغة واحد	-متعة انتاج ذاتي لا يهدف إلى الإنجاب

		-الفضاء الذي تروج فيه اللغات وتدور

وقراءة الجدول، توقفنا على حقيقة نص اللذّة ونص المتعة كما عاشها "بارت" من خلال مكابدته النصوص، قديمها وحديثها، فكان النص الكلاسيكي (التقليدي) (نص اللذة) لا يقدم مادته إلاّ من خلال ثراء الفعل القرائي لدى القارئ، وتعدد ثقافته وخبراته النفسية والمعرفية. فكلما اتسعت عطاءات الفعل القرائي اتسعت عطاءات النص، وتحرّرت من تحجرها وثبوتها، ذلك ما يفسر إقبال القراء الجدد على النصوص التراثية شرقاً وغرباً، لأن تسلّح القارئ بعدة "كسبية" و"هبية"، يفتح أمام النص التراثي إمكانية التواصل من جديد مع الجيل الجديد، وأن يكون الارتباط به اليوم مثار لذّة تغري بمواصلة القراءة، وهي لذة إن عولجت من باب الخبرة والقدرة مكنّت من تواصل الماضي والحاضر، وأحالت روائع الماضي وإبداعاته مرتكزاً، تتجاوز فيه النصوص، وتتقاطع من جديد، خالقة "نصّ المتعة".

إن نصّ اللذة يقدم -من خلال الجدول- مواصفات الفهم القديم للنصوص، والذي يحكم عقلانيته إلى حدود معلومة، ولا خيارلها إلاّ الإبداع داخل هذه الحدود، وتلك القيود، وإذا تقاطعت مع غيرها خارج حدود الجنس والمنهج، فالنظر إلى مثل هذا الخروج يكون مبعث ريبة وتوجس.. ذلك ما حدث فعلاً للنص "القرآني" عندما تقصّاه "خبراء" قريش فلم يرض أن يكون: "شعراً ولا نثراً، وحين نجوّز القول عنه أنه شعر أو نثر، نقول أنّه شعر لا كالشعر، ونثر لا كالنثر، والقرآن من هذه الناحية

يتجاوز الأنواع الأدبية، ويخلق نوعاً جديداً.. من الكتابة" (44). فتجاوزه للسائد المؤسّس، كان مبعثاً للصدمة والرّجة، لطرحه مشكلة التصنيف، وثورته على النمط الموروث بله ما قدمه من تصورات، وفتح من آفاق ودعى إلى تغيير.

وإذا كانت نظرية "تداخل الأجناس" تتنبأ بزوال التصنيف، وضمور الجنس، وتراجع التحديد إلى حدود الكتابة الأدبية، التي ترود هذه الحقول جملة واحدة، فإن "نص اللذّة" يقدم إرهاصات مثل هذه الاختراقات بين الشعر والنثر من جهة، وبين الأجناس المختلفة من جهة أخرى، فلا يعبأ الكاتب، وهو يصف أن يقدم مشهداً مسرحياً حافلاً بالحركة والأضواء والحوارات، ولا يتوانى غيره وهو ينقل خواطر النفس وتداعياتها أن ينسجها على شاكلة النص الشعري.. وهذه التجاوزات وغيرها هي التي يتولاها القارئ، فيُفرغ عليها من خبرته ومهارته أبعاداً تتشكّل منها مادة "اللذّة" كما تتشكّل منها جسور التواصل بين نصّ اللذة ونصّ المتعة، بين القديم والحداثي.. ولكنّها في نفس السياق تطرح إشكالاً خطيراً تتعذر الإجابة عنه الآن.. فهل يحقّ لنا اعتبار "نص المتعة" هدماً للأجناس القديمة؟ أم مجرّد استبدال لها بجنس آخر؟

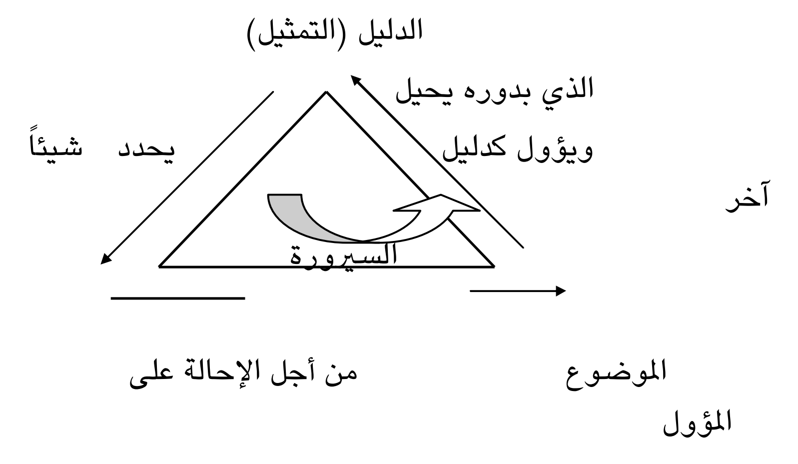
إن الحديث عن نص المتعة -من خلال الجدول- يموضعه خارج الجنس، وخارج حدود الرأي السائد ويُحدث في التصنيف إرباكاً وخلخلةً، كالتي سجّلها خبراء قريش أمام النّص القرآني، لأنّ التصنيف شعر/ نثر، كان يحيل القارئ ابتداءً على مرجعية مفعمة بالمعطيات التقعيدية المختلفة والتي تجبر القارئ على محاورتها انطلاقاً من نوعية الجنس، وما ترسّب عنه، فتجعلها

شعرية أو نثرية، قصصية أو مسرحية.. فتُكوّن مرجعيتُه سلطة تمارس فعلها في قراءته وسط بحر من المعطيات القبلية والتي قيدّت الفعل الإبداعي كتابة، وهي الآن تقيّده قراءة.

وإذا اختُرمت الحدود في إطار الكتابة، تلاشت المرجعية نسبياً، أو تراجعت إلى الخلف فاسحة المجال أمام النص ليقدّم ذاته من خلال ذات القارئ. فقد تتجاور الذات الكاتبة والذات القارئة وتتماسا إلى حدود الذوبان والانصهار فتغدو "الكتابة والقراءة" شيئاً واحداً: "إذ ليس هناك أي وسيط بين العمل الأدبي الخاص المتفرد، وبين الأدب برمته باعتباره جنساً نهائياً، ولا يوجد هذا الوسيط لأن تطور الأدب الحديث اليوم بالذات يجعل من كلّ عمل تساؤلاً عن كينونة الأدب ذاتها" (45) وتعاظم المتعة منشؤه هتك الحدّ، والتطاول عليه ما دام الانتهاك -كي يوجد حقيقة- يحتاج إلى قانون يتعرض لذلك الفعل. كما أن المعيار قائم بفضل ذلك الخطر الداهم عليه، والشكل الجديد القائم وراء التجاوز بفعل الانحرافات المتكررة، يتحدد من خلالها وليس من خلال تمظهره الآلي(46).

وتقاطع الأجناس، كتقاطع النصوص في النص الواحد إذ: "ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب" (47) وقراءة المتعة ترتضي مثل هذه العملية الثلاثية، من زاوية إقرارها بالجديد وقبوله وإثباته كمرحلة، تُجسّدها الكتابة في صورة خطية تتوزعها العين والقراءة في إدراك هندسة النص ودلالته، وتنفي من خلالها نمطاً قائماً مدججاً بالمعيار، محاطاً بسياج الجنس وحدوده ومقولاته

التقعيدية القبلية، وتنتهي أخيراً إلى فعل تركيبي لا يجسّده المكتوب، بل تضمره القراءة كفعل جنيني تحبل به إلى ساعة الوضع (الكتابة) فيكون بدوره هدماً للمكتوب (الأب) واعتراضاً وتجاوزاً له، فتتخلص قراءة المتعة من سلطة الدليل، لتحوّله دوماً إلى دال قابل لكل تفجير. وهو ما عبّر عنه "شارل سندرس بيرس" بالسيموز (Simiosis) بقوله: "هي سيرورة أو الشيء يقوم مقام الدليل أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر، الثاني في هذه العلاقة يسمى الموضوع (Objet)، والثالث (مؤول) (Interpretant) وبعبارة أوضح، فإن الدليل يحدد شيئاً آخر (مؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويؤول كدليل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية ويمكن تجسيد الحركة في الشكل التالي:



فالدليل تمثيل لنص يؤول ليحيل على الموضوع، والذي هو

أيضاً يتحول إلى دليل جديد، وهكذا دواليك دون أن تستقر العملية على شيء ثابت قار، وهي خطورة أشار إليها "ديريدا" بالمقارنة مع ما قام به "دوسوسير" عند تعريفه الدال والذي يقوم على تصور مركزي (49) يفضي إلى مدلول وحسب، أو يؤول بدلالات أخرى.

إن مثل هذا النّص –نص المتعة– إذ يقبل السيرورة، ويخضع لمنطقها التحوّلي المستمر يعلن ثورته على كل سلطة تحاول امتلاكه لتقيم عليه ضروباً من الحجز والحصر للتقليص من انتشاره والحدّ من ثورته، وهو من خلال انفلاته المستمر يكشف عن مدى صراعاته معها. لأن السلطة ترفد النقد وتمكنه من وضع معاييره وتثبيتها، والسيرورة التحويلية ترفد القراءة وتمكّنلها، كونها الرّحم الذي ستتخلّق فيه أشكال جديدة للدّوال، وبالتالي أشكالاً جديدة للنصوص المحتملة، وهي القراءة التي تولّد رغبة الكتابة باستمرار(50).

هوامش

1–أدونيس، الثابت والمتحول ص30 دار العودة بيروت 1979

2–م س ص:26

3–م س ص:26

4–م س ص:23

5–محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ ص: 78 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

6–العقاد. التفكير فريضة إسلامية ص: 7 مكتبة رحاب(د ت)

الجزائر

7–م س ص:6

8–م س ص:1

9–زكي نجيب محمود. في حياتنا العقلية ص:68 دار الشروق ط:2. 1981 بيروت

10–أدونيس م س ص:313

11–م س ص: 313

–12christiane achour simone rezoug convergences critiques opu 1990 p13

–13c f. c achour ibid p13

–14gerard vigner. lire du text au sens (lire la parolede dieu) p 19 cle international paris 1979.

cf . jujiakristiva (le langage cet inconnu) (les hebreux la bible et la kabale) ed. point seuil 1981.

15–العقاد: م س ص: 31/30 وكذلك أورد الشيخ محمد السفاريني نصاً قريباً من هذا في كتابه "لوامع الأنوار البهية" ج 1 ص:9

16–م س ص: 32

17–انظر يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة. ص:48 دار القلم (د ت) بيروت

–18bachelard. la poetique de l'espace p12

–19c.achor. s. rezoug ibid. p. 12

20-ch. R. Escarpit l' ecrit et la communication. ed bouchene 1993 alger p 61

21-ibid. p. 63

22-ibid. p. 64

23-ibid. p. 64

24–انظر. عبد العزيز بن عرفة الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988. ص: 60 علامات

25–صلاح فضل. علم الأسلوب. ص: 76 الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط2. 1985

26–عبد الملك مرتاض: أ. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العبد آل خليفة ديوان المطبوعات الجامعية 1992– ص:14

–27robert escarpit ibid p. 47

28–عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص ص:16 مجلة علامات ج: 5 م: 2. سبتمبر 1992 المملكة العربية السعودية.

29–م س ص:17

30–عبد العزيز بن عرفة. م س ص:66

31–م س ص: 67

32–غريماس وكورتيس. أورده عبد الملك مرتاض في التحليل السيميائي للخطاب الشعري م علامات: ج:5م:2 1992ص148

33–م س ص: 148

34–م س ص: 149

35–م س ص: 149

36–عبد الفتاح كليطو: مسألة القراءة. م. معالم. دار توبقال للنشر والتوزيع ط: 1. 1986– ص:9

37–م س ص: 20

38–عبد الله الغذامي: تشريح النص دار الطليعة ط: 1. 1987– بيروت ص:79

–39r. escarpit. ibid. p. 68 □

40–عمر أوكان النص. أو مغامرة الكتابة لدى بارت. ص:41 افريقيا الشرق 1991 الدار البيضاء. المغرب

41–م س ص: 45

42–م س ص: 45

43–م س ص: 22.21

44–تودوروف: أصل الأجناس الأدبية(ت) محمد برادة.ص45. مجلة فصول ع: 2 القاهرة. يناير 1981

45–م س ص: 46

46–عمر أوكان: م س ص: 29

47–أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص: 4 دار افريقيا الشرق

48–م س ص: 4

50–انظر عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة. دار افريقيا الشرق. 1991 فصل: في معرفة السلطة.

الفصل الثاني
سوسيولوجيا القراءة

- تمهيد
1-سوسيولوجيا الأدب
2-الأدب مؤسسة اجتماعية
3-الأدب انتاجاً
4-الجمهور القارئ
5-سيسولوجيا القراءة.

تمهيد:

أضحى الحديث عن اجتماعية الأدب -منذ مطلع الأعوام الستين -ينحو نحوا، لا يبتغي الكشف عن علاقة الأدب بالواقع، بقدر ما يلتفت إلى حقل طالما أهملته الدراسات الاجتماعية في تبرير علاقة الإبداع بالواقع، وتحديد الأثر المتبادل بينهما داخل الصنيع الأدبي، إذ فتحت على نفسها جبهات في غاية الخطورة، ترصد الأدب من زوايا ثلاث: الأديب، الأثر الأدبي، القارئ، وهي تتمثلها تعشيقات في دولاب ضخم يدور حول نفسه، على مسار التطور الاجتماعي والحضاري، فتتأثر بواقعه الخارجي المشدود إلى عوامل تاريخية واقتصادية واجتماعية، ويؤثر فيها سلباً وإيجاباً طواعية وكرها، في تماشيه معها، ومجاراته لها، أو في إخلاله

بنظمها وتمرده عليها. وهو يتمخض عن نتائج ما كان يتوقعها الناقد قبلاً، ولادارت بخلد الكاتب والقارئ. إذ أن رحلة المنتوج تعتورها عوارض غامضة قد تجعل من الردئ أكثر انتشاراً، ومن الجيد أكثر انحصاراً، أو تؤجل تفتح هذا، وتعجِّل رواج ذاك.

بل الأخطر من هذا كله تُزيف القيم فتجعلها مقلوبة لا تخضع إلاّ لمقياس الدعاية المحكومة بخيوط ديماغوجية جوفاء أو سياسوية مغرضة، والكاتب والقارئ بين هذا وذاك لا يعبأان بشيء في انعزالهما عن المؤامرة التي ينسجها قانون السوق والربح.

فما قيمة حكم نقدي يصدر –وهو في عمى –عن هذه الكولسة البغيضة التي يتم فيها إعداد الجمهور وبناؤه، وقولبته عاطفياً، بل إرغامه على استهلاكية مسلوبة الإرادة؟. وما قيمة الحديث عن لذة القراءة ومتعتها، والنص تشدّه توقعات الناشر القلقة والتي لا ترى فيه سوى مادة ربح عاجل، لا مادة فن خالد؟ وقد نتساءل في حيرة عن شهرة هذا وخمول ذاك؟ ألا يمكن أن تُبنى هذه الشهرة على مساق دعائي، تعلي شأن الخامل ليكون اسمه إشهاراً تجارياً يعلو العنوان؟ ألا يُقبل القارئ على الاسم قبل أن يقبل على العنوان؟ هل يمكن –أخيراً– رصد هذه العملية على أنها مخادعة كبرى يرسف الأدب في حبائلها منذ أمد بعيد، وقد بدأت خيوطها تتكشف قليلاً قليلاً، وإن افتضح أمرها أدت إلى كارثة التخلي عن فعل الكتابة/ القراءة ريثما يزول الوسطاء.

1-سوسيولوجيا الأدب:

إن الاهتمام بالأدب كظاهرة اجتماعية لا يعني -اليوم- مقاربته من الوجهة الاجتماعية، لرصد انعكاسات هذا الواقع على صفحته، وتمثيله للحياة في صورها المختلفة، مستعرضاً ألوان الصراعات التي تشكل الواقع، وتتفاعل فيه سلباً وإيجاباً، وفق نظرة خاصة، تتشكل لدى الأديب من خلال وعي حاضر يعايش الواقع ويحياه كغيره من الناس. بل النظر إلى الظاهرة الأدبية في جملتها وسط حركة المجتمع، في رحلتها من الأديب إلى القارئ، وما يعتور هذه الرحلة من ملابسات قد تزري بالفعل الأدبي وتحوله عن وجهته زيادة ونقصاً، وقيام هذا "التخصص" كفيل بأن: "يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، وبعبارة أخرى فإن دراسة الظاهرة الأدبية، كظاهرة اجتماعية يفيد دارسي الأدب ونقاده، كما يفيد علماء الاجتماع أنفسهم" (1).

ومعنى ذلك أن الإقبال على سوسيولوجيا الأدب، ليس غرضه إثراء حقل الاجتماع وتبرير فرضياته، ولكنه بحث في صميم العملية الأدبية، باستقطابه زواياها الثلاث: المؤلف، الناشر، القارئ، ووصف رحلة الخطاب الأدبي عبر هذه القنوات، قبل استقراره في حقل القراءة، في شكل مميز، مستقل عن صاحبه وناشره وإن كان يحمل بصمات هذا وذاك غير أن الرحلة في كل محطة من محطاتها تطرح جملة من الإشكاليات المعقدة، والتي تمتد جذورها طولا وعرضاً لتلتحم بالمجتمع وأشراطه التطورية

ونظمه الاقتصادية وذوقه السائد الفطري والموجه على السواء.

وهي إضاءات تطل على الظاهرة الأدبية: "إبداعاً وطبيعة ووظيفة، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب، وفي تغيير المدارس الأدبية، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة وفي الكتاب وانتماءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والإنتاج بالجملة وبدور الناشرين"(2). وهي التي تعطي لسوسيولوجيا الأدب مشروعية الوجود، كرافد علمي لا يفسر الأدب بقدر ما يعمل على موضعة الظاهرة الأدبية في إطارها المتشابك، ويكشف للقارئ تعقد الشبكة وخطورة علاقاتها لأن: "وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الأثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية، أما وجود جماعة الجمهور، فتطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي، بل اقتصادي أيضاً. هناك على الأقل ثلاثة الآف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته"(3).

لقد حاول "روبير اسكاربيت" -من خلال- "سوسيولوجيا الأدب" و"المكتوب والتواصل" تفكيك نظم "الرحلة" في مستوياتها المختلفة، وتعرية علاقتها وما تثيره في تفرعاتها المذكورة آنفاً، ما دام كل فرع يثير جملة من الإشكاليات، لا يلتفت إليها الإبداع الأدبي -وإن كان يرفد دلالاتها في مجراه العام- وهي حاضرة في شكل "غياب" لا يعبأ به الكاتب /القارئ، ما دام الأول لا يستحضر في ذهنه إلاّ قارئاً يحاوره، ويلقي إليه

مادته، وما دام الثاني يتجاوز الأول ويتخطاه عند أفق انتظاره، أو يبادله "صراعاً" يكون ميدانه "الدال" وتجدّده عند كل قراءة. غير أن الشطر المغيب في ظاهرة التواصل يشكلَ أضعاف السطح العائم لجبل الجليد الطافي، فهو لا يدرك -مثلاً- حقيقة الأقطاب التي تتجاذب الخطاب الأدبي قبل بلوغه حقل القراءة.

ولعل الاهتمام بالجزء المغمور -من جبل الجليد- هو الذي يجبر سوسيولوجيا الأدب على ما يشبه الانقسام الخلوي في فروعه لتشكيل علم اجتماع القراء، وعلم اجتماع الكتاب، وعلم اجتماع موزعين، وعلم اجتماع الأنواع الأدبية، وعلم اجتماع الرواية -على النحو الذي أثاره "لوسيان غولدمان" قبلا -(4) ولا يفهم من هذا الانشطار الخلوي، الحرص على التفريع من أجل التفريع وحسب، ولكنها التفاتة جادة لحصر أقطاب الظاهرة الأدبية وتحديد أبعادها. ومن ثم رصد ميكانزماتها المختلفة، وتفكيك آلياتها حتى نستطيع إدراك العملية الإبداعية في أبعادها الاجتماعية، خاصة وأنها -اليوم- عرضة للتطور السريع في صراعها المستميت مع الوسائل السمعية البصرية الغازية لمختلف مجالات الحياة.

إذا كنا نفهم الواقع -قبل الفتح السوسيولوجي -على أنه تمظهر حياتي، يكتنف الأثر الإبداعي ويؤثر فيه ويوجهه، ويصبغه بصبغة خاصة، يتقاسمها الشرط الزمني/ المكاني، فإن هذه الصورة المبسطة القائمة على نظرة تجزيئية، تجعله خلفية قائمة وراء الأثر، لم تعد تكفي لفهمه، بل لم يعد الواقع كذلك في الطرح السوسيولوجي -حينما ننظر إليه طرفاً في المعادلة

الثلاثية- فهو في جملته: "ليس إلاّ محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا الماضية فحسب، وإنما المستقبلية أيضاً، ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنما يشمل أيضاً التجارب الذاتية والأحلام والنبوءات والعواطف والأخيلة"(5). فهو خارجي /داخلي، يمتدّ خارج الظاهرة الأدبية، فتحتلّ فيه حيّزاً شأنها شأن غيرها من الظواهر الأخرى، وهو يتماهى فيها ليجسّد ذاته من خلالها لا كانعكاسٍ آلي فوتوغرافي بارد، بل كإمكان قابل للتحقيق، يحبل به الأثر الأدبي ويدعو إليه ويُحَضّ الجمهور على قبوله، أو يسعى لإيجاد قابلية له في الاعتقاد العام. ذلك ما عناه "لوكاتش" في حديث عن "المهم" في الأدب إذ رآه في: "رصد صنيع السلوك الإنساني في مجراه المتغير، وتقييم تطوّرات النماذج الموجودة بالفعل، وقيام نماذج أخرى، وفوق كلّ ذلك التعرّف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها"(6). وقد أدرك "غولدمان" وعي "لوكاتش" المبكر بحقيقة الواقع، إذ لم يجد فيه البحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى القيم والبنى التركيبية في كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينها(7).

ولعل أكثر ما يجسد هذا التماسك، هو ما تطرحه سوسيولوجيا الأدب، في تتبعها رحلة "المكتوب" (I'ecrit) من المؤلف إلى القارئ عبر قنوات هذا الواقع، والتي اقتضت نوعين من الدراسة.

الأول: يمكن تسميتهُ بعلم اجتماع الظواهر الأدبية، وما

يرتبط به من وسائل الاتصال والنشر والتلقي والتأثير في القارئ، من خلال الأنظمة الثقافية المختلفة، وفي هذا المجال تلعب الإحصائيات والاستفتاءات والاستبيانات الاجتماعية دوراً بالغ الأهمية. وأكبر دعاة هذا المنهج هو "اسكاربيت". ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات علم الاجتماع والاقتصاد على الأدب، فيقيم دراسته على ثلاث مراحل محددة هي: الإنتاج، التسويق، الاستهلاك.

الثاني: يمكن تسميته بعلم اجتماع الإبداع الفني في الأدب، وموضوعه الخلق الجمالي في صلته بالمؤلف والمجتمع، وزعيم هذا الاتّجاه هو "غولدمان" ويلتقي معه اتجاه سيميولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب، من صور داخلية وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعي لمبادئها الجمالية وهذا اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الإيطاليين(8) بزعامة "امبرتوايكو". (UMBERTO ECO)(9).

وإذا كانت الدراسة الثانية تأخذ منبعها من "لوكاتش" والنظرة الماركسية، وتبلورها في البنيوية التوليدية على يد "غولدمان"، و"جاك لنهارت" و"ميشال زرفا"، فإن الدراسة الأولى تعود جذورها إلى بحوث "فيكو الإيطالي" (1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" 1725، وهي أول محاولة جادة ومنظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي.

2- الأدب مؤسسة اجتماعية:

إن الجديد الذي ميز أعمال "فيكو" (VICO) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" ربطه بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي، حيث رأى أن كل نوع إنما يجسد مرحلة اجتماعية يسود فيها ذوق ما. يعلي من شأن هذا النوع دون الآخر، وذلك لوجود تنافذ بين النوع والواقع تأثراً وتأثيراً، الأمر الذي جعل "فيكو" يربط بين الملاحم والمجتمعات العشائرية، وفن الدرامة وظهور المدينة /الدولة، وفن الرواية والمطبعة وانتشار التعليم، وقد رأى فيها بعض الدارسين العرب تطويراً للفكر الخلدوني(10).

وقد نلحظ في تصنيف "فيكو" استقراء للواقع يبرّر نتائجه لون الفن السائد من خلال انتشاره وسيطرته. فالملاحم الشفوية تناسب جمهوراً مستمعاً تسوده الأمية. أما الدراما فتقتضي قيام هياكل تحتضن الفن والجمهور معاً، ولا يتسنى ذلك إلا من خلال قيام المدينة بنظمها وهياكلها المؤسساتية، كالمسارح مثلاً. أما الرواية مثلاً مشروطة بانتشار التعليم والطباعة والنشر. وكلما استجدّ في المجتمع جديد اقتضى ذلك تجدد النوع الأدبي وطريقة اتصاله بالجمهور.

وهذه نظرة متقدّمة، تنفتح ليس على كون الأدب ظاهرة اجتماعية، وإنما على كونه مؤسسة اجتماعية تتفاعل من خلال عاملي الزمان والمكان والظروف التطويرية للمجتمع.

ويتطور الأمر قليلاً مع "مدام دي ستايل" ولكن من وجهة حتمية، حيث ترى أن: "كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية

وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ولا حاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد" (11). ولم يكن كتابها "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية إلا محاولة لإبراز مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب، ومدى تأثير هذا الأخير فيها وفي القوانين(12). وقد أضاف "تين" عنصر الجنس إلى عنصر الزمان عند "فيكو" وعنصر العامل الجغرافي (البيئي) عند "مدام دي ستايل"، وبنى ثالوثه (البيئة، الجنس، الزمان)، كما كشف "ماركس" بناء المجتمع وتطوره وأثر الأساس الاقتصادي وبيّن العلاقة الجدلية بين البنى التحتية والفوقية.

وكلها إرهاصات، يمكن اعتبارها الحجر الأساس لبناء تصوّر سوسيولوجي للظاهرة الأدبية في تفاعلها مع غيرها في الظواهر الاجتماعية. واعتبار الأدب مؤسسة، معناه النظر إليه كنظام متشابك من العلاقات داخل المنظومة الاجتماعية جملة، وقد رأى فيها "رونيه ويليك" مؤسسة اجتماعية أداتها اللغة تمثل الحياة في أبعادها المختلفة، ابتداء من: كون المؤلّف فردا مسكوناً بهموم واقعه يجسّده من خلال إبداع يروم له أُذُناً صاغية تقاسمه الأحاسيس والمشاعر والأحلام، فيمازج بين الذاتي والجماعي من خلال فعل الكتابة(13). ذلك لأن الفرد كما يراه "غولدمان": "كائن شديد التعقيد، متعدد الوظائف في غمار الحياة الاجتماعية ولهذا فهناك ما لا حصر له من الوسائط المتنوّعة بين تفكيره والواقع المادي من حوله، مما يجعل من الصعب حصره في إطار نظام اجتماعي آلي مبسط" (14).

فالمؤسسة الاجتماعية هي التصور الهيكلي الذي ينتظم الإنسان ويقنن نشاطه ويكفل حاجاته، ويتطور بتطورها، وسواء: "كانت وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية إشباع الحاجة بالترفيه عن الإنسان "هرتزل" أو بدون تعويض كما يري "بارسون" أو تحويل القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وذوقية "ماكس فيبر" فإن هذه الآراء تبيّن أنّ المؤسسة الاجتماعية لا تقوم بوظيفة واحدة، وإنما بمجموعة من الوظائف المتعددة التي تشبع من خلالها كثيراً من حاجات الإنسان الأساسية والثانوية" (15).

وقد توجّب من جراء ذلك على الباحث في اجتماعية الأدب، أن يحاول في المقام الأوّل اكتشاف البنية المسؤولة عن العمل كله، وبأي طريقة تؤدي وظيفتها التوصيلية بين أفراد المنظومة. فاجتماعية الأدب تنهج لذلك سبلاً متعددة كما يرى "امبرتوايكو" إذ من الممكن: "أن ترى في العمل الأدبي مجرّد وثيقة متّصلة بمرحلة تاريخية معينة، ومن الممكن أن نتصوّر العنصر الاجتماعي على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبي. كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين، أي بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية، والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعي هو الذي يحدد الاختيارات الجمالية في نفس الوقت الذي تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح" (16).

فمن الواضح –إذن– أن النظرة إلى الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تبغي التوقف عند التبادل الحاصل بين الأديب

والواقع من جهة، وبين الواقع والأدب من جهة أخرى، ولكن الحديث عن الأدب كمؤسسة يبغي البحث عن الآليات المتحكمة فيها من الخارج والداخل: فالظرف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي عمل قائم إزاء هذه المؤسسة، وأما المؤلف والناشر والقارئ فمكوّنات ذات خطر في المؤسسة تترابط فيما بينها بعقود عرفية ابتداء، وتتعقد فيما بعد وفق درجة الاستهلاك ونوعيته. هذه المؤسسة بطرفيها الداخلي والخارجي لا تطرح اليوم ما كانت تطرحه من قبل في "اجتماعية الأدب" بمعنى التنافذ بين الواقع والأثر، وإنّما تطرح حقيقة أخرى على مستوى نظام التواصل ومادة التوصيل، وما يعتورها من آثار في رحلتها إلى القارئ، حتى نكاد نجزم اليوم أن ما ينزل السوق ليس هو ما يريده القارئ -في كل الأحوال- بل هو مفروض عليه وعلى ذوقه(17) وقد تنزلق حتماً بعد هذا إلى التساؤل عن طبيعة هذا القارئ وطبيعة ذوقه بعدما غدا الإشهار والتسويق عمليات "قولبة" و"تكييف" للقارئ و"سلب" لإرادته. -الأدب إنتاجاً:

تحتمّ مقولة "المؤسسة" وجود إنتاج ما، تفرزه شبكاتها، وتطرحه في الواقع منتوجاً قابلاً للاستهلاك، يلبي جملة من المواصفات، تنبع من خصائص المنتوج ذاته ومن متطلبات الواقع، وتبادلاً يقوم على العرض والطلب. ذلك ما يصرفنا إلى مقولة "التسويق" وأشراطها المتحكمة فيها، ما دامت تخضع لقوانين المتاجرة، مما يجعل الفكر الليبرالي البرجوازي ينظر إلى الأدب عين النظرة التي ينظر بها إلى أي سلعة أخرى تضعه في مفارقة صارخة مع النقد الاجتماعي المستهلك: "فهو ينظر للأدب كإنتاج تجاري، أي يحاول أن يبين العلاقة بين الأدب كإنتاج والمجتمع

كمستهلك، والأدب بهذا المعنى، مثله مثل أي بضاعة تجارية يمرّ بمراحل التصنيع، والتوزيع، والاستهلاك، ويتأثر بالسوق الاستهلاكي وبقوانين العرض والطلب" (18).

إلاّ أن اعتبار الأدب "سلعة" يطرح التناقضات عينها التي تطرحها السوق، فلا يعود الاعتبار قائماً للزاوية "الأدبية" "الفنية" بقدر ما يتعلق الأمر كلية بشكل السلعة، وتلبيتها مقتضيات الطلب، ويدخل الإشهار كلغة تحريضية –ذات شأن– في ترويج السلعة فتنتصب في وجه "المستهلك" بتقنياتها المتطورة "لتفرض" المنتوج فرضاً يستقر في اللاوعي العام فينقاد إليه. وتُسلّمُ مهمة الدعاية لأيدي متخصصة لا تأبه بالقيمة الفنية والعلمية، ولا تلتفت إليها إلا لماماً، بل تضع عبقريتها في "صناعة" شهرة، تختلق لها طرائق شتى دون أن يردعها وازع ما.

إن إدارة مثل هذه العمليات تتولاها شخصية أو مؤسسة، لا همّ لها إلا مردود السلعة تحترف السوق: سوق الفنّ والأدب، كاحترافها لأية سوق أخرى، فتضع في خدمتها فنيات الدعاية والإشهار والترويج، مستخدمة الوسائل المتاحة اليوم من سمعي/ بصري في كلّ واجهة ومرفق بغية "تكييف" الذوق العام والتأثير فيه، وخطورتها بعد هذا تكمن في الناشر: "الذي يعرف بحاسته التجارية متطلبات القراء والسوق، ويشترط على الأدباء تبعاً لذلك أن ينتجوا أعمالاً (بضاعة) ذات مواصفات محددة حتى يمكن رواجها ويؤمن قسطاً من الربح" (19).

فإذا تجاوز الناشر عتبة التسويق إلى الاقتراح والتوجيه،

فقدت الظاهرة الأدبية سرّ وجودها كإبداع يشترط حرّية الأدباء والخلق، إذ هي ليست استجابة واعية لمطلب يكون مكيّفاً من قبل، بل هي استجابة لانتظار يرقبه القارئ المتحرر من السلطة الدعائية. وما الدور الذي تقوم به لجان القراءة إلا سلطة تنضاف إلى جملة السلطات التقييدية التي يرزح تحتها الإبداع. ذلك ما حدا بجملة من الباحثين إلى فتح ملفّ النص والسلطة" (20) وذلك ما أعاد قضية المؤلف وعلاقته بمؤلّفه من جديد، بعدما رفضها التحليل المنبثق الذي أغرق في عزل النص وغلقه. وقد سجّل "جاك لنهارت" تراجع الطرائقية البنيوية في هذا الصدد قائلاً: ".. وبما أنّها كانت في طور الصعود، فقد اضطرت لكي تفرض منطقها على النص على أطروحات راديكالية، تهدف إلى قطع الإنتاج الأدبي عن كلّ الإشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل عن إشكالية تخص المعنى، لقد توصلت في بعض الأحيان إلى حدّ مخيف في التطرّف، وأحب أن أذكرّك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن: انظر ما حصل "لتودوروف" مثلاً: لقد قام بارتداء معاكس تماماً، وكأنه يريد أن يقدّم توبته. وفي رأيي أنه لم يكن بحاجة إلى الوقوع في التطرف المعاكس. فالمسألة ليست في الارتداد وليست في القول: لقد أخطأت كلياً في اتباع المنهج الشكلاني البحت أثناء دراسة العمل الأدبي، والآن أريد أن أهجره كلياً لكي أهتم بالمسائل البراغماتية والتاريخية للنص. المسألة تُطرح على الشكل التالي: إن العمل الأدبي، أو السيرورة الأدبية،لها عدة جوانب، وينبغي دراسة هذه الجوانب المختلفة في آن معاً، أو على الأقل الرّبط بينها" (21) بل وحتى القائلين بالطرائقية البنيوية هم نتاج واقع خارجي محدد بدقة(22).

وتحديد السلطة المهيمنة على النص، ورسم أبعادها قد يسلط أضواء إضافية على حقيقة النص في صورته النهائية، بين يدي القارئ، على أن أثر العوامل الخارجية ماثلة فيه، من حيث نوعية الورق، والخط، والتصنيف، وجودة التغليف، والحجم، وهي مسائل لا دخل للمؤلف فيها إلاّ نادراً. إلاّ إذا مارس سلطة ما على الناشر، وهي سلطة أخالها منعدمة في كثير من الأحوال. وقد أبدع روبير اسكاربيت في تشبيه حال الكاتب بالغريق الذي يضع رسالة النجدة في زجاجة يرمي بها في اليمّ فلا يدري إلى أي شاطئ سيقذف بها الموج(23) ولا طبيعة الأيدي التي تتناولها قبل النجدة.

4- الجمهور القارئ:

إذا كان فعل الكتابة يبدو في أبسط مظاهره، فعلا فرديا، يصدر عن ذات كاتبه، فإنه لا يتحقق إلا من خلال فعل ملازم له: فعل القراءة. غير أن هذا الأخير لا يتجسد من خلال ذات واحدة، ولكن من ذوات متعددة، تشكل طبقة غير متجانسة تتباين فيها المستويات والأعمار، وتتضارب فيها الأهواء والتوجهات، فترسم لها الثقافات خلفيات شتى، لا يمكن رصدها وحصرها إلا على وجه العموم(24)، حتى تتبدى كتلة الجمهور وكأنها قابلة للتصنيف، وهي تأباه من خلال تمايز الذوق ودرجة التركيز والإقبال بين قارئ وقارئ ينتميان إلى عين الطبقة، وعين السنّ، وعين المستوى.

فالحديث عن الجمهور مسألة مردودة من عدة وجوه، لكنّها في البحث السوسيولوجي ممكنة ما دامت توفر إمكانية الإحصاء

الذي تقوم عليه الفرضيات. فالكاتب يجابه هذه الكتلة بنص واحد- وهذا في وحده مغامرة كبرى- فلا يأمل النص تلبية جملة الرغبات، بل قصاراه أن يلبي بعضاً هنا وأن يستفز بعضاً هناك، وأن يغضب بعضاً آخر، في مقابل التخلي والإهمال. فالنص في صراعه مع عناصر الكتلة لا يرضى أن يكون مقروءاً فقط، بل يحلم بإثارة جملة من التفاعلات تعود على صاحبه نهاية الأمر بما يُقوّمُ به نزعته وتوجهه العام، أو يفتح أمامه آفاقاً أرحب وأوسع.

إلا أن المفارقة الأولى في مسألة الجمهور تكمن في تصوّره أساساً. فجمهور الكاتب غير جمهور الناشر(25) لأن جمهور الكاتب حاضر في عملية الخلق مصاحب لها من ساعة التفكير، والمخاض إلى ساعة الوضع، لأنّه طرف مخاطَب يستحضره الكاتب ويحاوره من خلال ذاته فيلقي إليه صنيعه، لحظة لحظة. وقد يعود فيحوّر هذا الموقف ويوسع ذاك، ويشطب آخر. وهكذا حتى يُسكت -في ذاته- على الأقل- ذلك النقاش الحار بينه وبين جمهوره. إنه جمهور على درجة عالية من الذكاء والذوق والمعرفة، إنه خبير بسرّ العملية الإبداعية وقواعدها وآفاقها، فهو ينتظر من الكاتب تجسيد ذلك الأفق، وتحقيقه في صورة تضمن اللذة والمتعة على السواء. أو تفسح صدر النص لجملة من الصراعات المثمرة بين القارئ والنص من جهة، وبينه وبين الكاتب من جهة أخرى.

بيد أن جمهور الناشر، خلاف ذلك، إذ يتولاه بالدعاية والإشهار والعرض الزخرفي فيُكيّف فيه قابلية المنتوج دون أن

يعرض عليه فحوى الخطاب، وإن فعل، كانت العبارات المختارة ذات مفعول مثير لا تعكس حقيقة النص، بقدر ما تركز على حساسيات خاصة لدى الجمهور: كفكرة الانقلاب والثورة والهدم والخرافة.. خاصة وأنه يدرك جيّداً أنه يتوجه إلى جمهور: "مقسوم ومنشعب إلى فرق اجتماعية، وعرفية، ودينية، ومهنية، وجغرافية، وتاريخية، ومدارس فكرية، وجماعات أدبية" (26).

وعلى هذا الأساس لا يمكن اعتبار الجمهور -والحال هذا- مقياساً لنجاح الكاتب ما دام الجمهور الأول "متخيلا" يعيشه المؤلف في وهمه، والثاني يقبض عليه الناشر بفعل الدعاية والتسويق. أما ما يحقق نجاح الكتاب فعدد مبيعاته، بغض النظر عن طبيعة المشتري.

ونجاح الكتاب من هذه الزاوية نجاح للناشر وليس نجاحاً للمؤلف، حتى وإن مكنّه من الانتشار لأن فعل النجاح الأدبي لا يتحقق إلا مع الأداء القرائي وردوده وهي مسألة لا يأبه بها الناشر إذا حققت شطر العملية التجارية. فالكتاب -عنده- سواء بيع لتزيين مكتبة شخصية أو ليكون مدعاة لجلب النوم على السرير تزجية لبعض الوقت، مجرد "سلعة".

وهنا نستطيع أن نكرر مع روبير اسكاربيت أن: "الكاتب الناجح هو الكتاب الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها. إن الانطباع لدى القراء بأنّه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسوا بالمشاعر ذاتها، وعاشوا الطوارئ نفسها، هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالباً قراء كتاب ناجح" (27).

5-سوسيولوجيا القراءة:

يجيب جاك لنهارت عن سؤال سوسيولوجيا القراءة بقوله: "يتمثل موقفي في تصور هذا المنهج ليس فقط كدراسة لشروط إنتاج النص الأدبي وصنعه (وهذا ما فعلته في قراءتي السياسية لرواية "روب غرييه"، وما فعله "غولد مان" في كتابه المعروف "الإله الخفي" وإنما أهتم بدراسة جوانب السّيران الاجتماعي للنص، وهذا ما أعالجه تحت اسم سوسيولوجيا القراءة" (28)، ثم يضيف بأنه لا يستعمل مصطلحات ومفاهيم مدرسة "ياوس" أو مدرسة "كونستانس". لأنهما تقفان عند القارئ المثالي: "بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية، والبلاغية للنص، يمكن أن تفترض قارئاً معيناً أو ضمنياً أي: قارئاً يقع في أفق الانتظار. إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي للانتظار، بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص. ولكنهم لا يذهبون أبداً للبحث عنها من جهة القارئ المحسوس بالذات.. فهم لا يقومون بتحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ، وما ذا ينتظر من العمل الأدبي" (29).

أما "جاك لينهارت" فيهدف إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحوير وللتغير نتيجة ممارسة القراءة. و"بالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي علي القيام بتحريات معقدة. فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحرياً مقارناً سثمل فرنسا وهنغاريا، وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، وبشكل

مختلف. ومؤخراً قمنا بدراسة ميدانية أيضاً سثملت ثلاثة بلدان هي: ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، لكي نعرف كيف يقرأ القراء الكتاب نفسه" (30).

وتلك خطوة منهجية جريئة يسجلها "جاك لنهارت" في متابعته للبحوث الميدانية التي أجراها "روبير اسكاربيت"، إذ أضحت الإشكالية متمركزة -والحال كذلك- على فعل القراءة وعلى طبيعة القراء، وعلى الخلفية الفكرية الثقافية الرافدة، وهو إقرار بتعدد الجمهور الفعلي كما يجسده الواقع المعيش، والذي نلمح فيه عامة أصنافاً ثلاثة:

أ-الجمهور المخاطب: (Interlocuteur) وهو الجمهور الذي يقيم معه الكاتب جسر التلاقي أثناء العملية الإبداعية، ويصاحبه في أطوار الخلق الإبداعي يسمعه صوته واحتجاجه، ويبدي له رغباته، فهو حاضر في ذاته لا يفارقه، ولأجله يضع المؤلف صنيعه، وتتسم محاورته بالقصدية بُغية إقناعه فهو: "مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي" (31) وعلاقته بالكاتب علاقة حوار: "يسعى لأن يؤثر، أن يقنع، أو يعلم، أو يعزّي، أو يحرّر، أو حتى يبعث اليأس، إلاّ أنه حوار ذو غاية" (32). وهو محط اهتمام مدرسة جمالية التلقي، والذي تجاوزه "جاك لنهارت" كونه مثالياً، قد يتحقق في الواقع، أو قد لا يتحقق، لأنه يظل متخيلاً فقط على مستوى الكاتب.

ب-الجمهور الوسط: (milieu) وهو إشارة إلى الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المؤلف، ويستقي منه طبعه

وطباعه، وذوقه وتوجهاته، فهو يشكل الحيثية الاجتماعية الطبقية يمتح منها مادته، ويعبر عن طموحاتها من خلال الانتقال بها من الوعي القائم إلى الوعي الممكن –بحسب "غولدمان" –وهو عبء يحمله المؤلف على عاتقه، يمتد في الزمان والمكان وسط جملة من التحديات والضرورات التي يفرزها الواقع بطبقاته المختلفة، وتنافذ هذه الطبقات فيما بينها. فالكاتب فرد من هذا الجمهور يجسد همّه ورُؤاه، ويتحمّل رسالته فهو لسان حاله، وكلٌّ صنيع لا بد له أن يحمل هموم هذا الوسط وآماله ونبوءاته.

وتزداد أمشاج العلاقة متانة بينها إذا وجدناها ترتكز على أصول ثابتة لا حيلة للفرد في الفكاك منها، فهي وحدات مترابطة متلاحمة:(33)

1–***وحدة اللغة***: إذ هي لسان القوم، بها يتخاطبون، فحمولتها المعنوية والمعرفية مشتركة بينهما، تسعف الكاتب في توصيل ما يريده دون أن تتلبّس رؤاه بالغموض أو الإبهام. كما أن الأغراض المعبر عنها واحدة من خلال وحدة اللغة. ذلك ما يفسر إقبال طبقة ما على نوع من القراءة ونوع من المؤلفات. لأنهم يجدون ذواتهم فيها محققة إما على صورة المعاناة اليومية وإما على صورة الآمال التي تسكنهم جماعة وفرادى، وإما على صورة تحقيق النقلة من حال إلى حال. فاللغة بمخزونها "الوسطي" تحمل بذور ذلك التحول في ألفاظها

وتعابيرها.

2-وحدة الثقافة: قد نفهم منها جملة المعارف في مستواها الخطي، غير أنها وحدة سلوكية حضارية(34) نسجت خيوطها عبر اللغة والقيم والتوجهات. فهي جملة من المبادئ التي تصور طبيعة كلّ فرد داخل منظومة اجتماعية ما كتلوينات رمزية تحيل على الجماعة في جميع مظاهرها الحياتية عبر الزمان والمكان، فتجسد الحقيقة التاريخية الحضارية في طورها المنجز القائم، أو في طورها الجنين المرتقب(35).

3-وحدة البدائه: ولا تتحقق الوحدة الثقافية إلا استناداً إلى وحدة البدائه التي تكشف: "مجموعة الأفكار والمعتقدات والأحكام القيمية التي يفرزها الوسط فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال"(36) وإجراء الكتابة يظل منفعلاً في هذا الوسط، يغترف منه ويؤول إليه على أساس كونه جملة من المسلمات المتعارف عليها.

ج- الجمهور الواسع: (le grand public) وهو الذي يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية بفعل الترجمة والانتشار، إذ باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمن أجيال من القراء محافظاً على عطائيته بتفتحه على الدوام على متطلبات الأجيال والمجتمعات، فالترجمة وإن كانت "خيانة" إلاّ أنّها تنقل المؤلف إلى وسط مغاير، يتعامل مع الصنيع الأدبي بمنظاره الخاص، ومن زاوية قيمه الخاصة، فيضفي عليه حَرَكيّة

جديدة قد تُكسبه احتراماً وإجلالاً كبيرين، شأن الأعمال التي استطاعت أن تستوعب لغات عدة، وأن يستوعبها قراء مختلفون، في أصقاع متباينة، وربما حقق الجمهور الواسع للكتاب والكاتب ما لم يحققه الجمهور الوسط.

وإذا كان "روبير اسكرابيت" قد ميز بين نوعين من القراءة -من منظوره السوسيولوجي للأدب -فجعلها قراءة عارفة وأخرى مستهلكة، فإن البحث في سوسيولوجيا القراءة يقيم جهده على أساس فعل واحد لدى طبقات مختلفة من القراء. لأن غرضه إدراك التحوير والتغيير الذي يطرأ على النص من جراء الممارسة القرائية جملة، أي من خلال القراءة العارفة والمستهلكة على السواء، فإن كانت عند "اسكاربيت" تتمايز من خلال:

1- ***القراءة العارفة:*** تجاوزية، تنطلق من المقروء لتصدر عنه متطلعة للظروف الحافة كاشفة عن خباياه، محللة أدواته، منقبة عن مرجعياته التي تصنع قيمه الجمالية فهي تستثير فعل الكتابة من جديد كما وجدها "بارت"، تضم تحت فعلها لذة النص ومتعته في آن.

2- ***القراءة الذوقية:*** وهي لا تبارح الصنيع الأدبي إلا حين تسجل إعجابها أو عدمه، وهي ما يرصده الناشر في جمهوره، فإن سجل الإعجاب ركن إلى المؤلف يحثه على المزيد لزيادة الطلب، وإن سجل غير ذلك توجس خيفة من المؤلف، وعمل على توجيهه أو انصرف عنه. فهي مقياس تجاري لا يخلو من خطر، لأن الذوق نسبي تحكمه جملة من المعطيات تصنعها الدعاية والشائعة في كثير من

الأحيان، فلا يُعتّم الذوق أن ينفر عنها إذ لاح له في الأفق بارق خلاب جديد، وكثيرا ما عانت الأعمال الخالدة من جراء هذه القراءة الخاضعة للهوى. ولما زالت الغشاوة استعادت الأعمال الخالدة مكانتها وقد قضى أصحابها في ضيق وشظف عيش. وما ارتداد المجتمع الغربي اليوم للشكل الكلاسيكي في الرواية إلاّ دليل آخر ينضاف إلى فساد الذوق وجريه وراء الرواية الجديدة (37) والقراءة الذوقية قراءة استهلاكية، شأنها شأن القراءة "النفعية" التي تلتفت إلى الكتب المهنية والوظيفية.

ولهذا نجزم اليوم، أن فعل القراءة –منظورا إليه من هذه الزوايا– فعل متقلب متغير عبر الزمان والمكان، إذ ليست القراءة عملية آلية بسيطة، بل عملية مركبة تُسقط الذات القارئة بحمولتها المعرفية –القبلية– والاعتقادية والظرفية والأيديولوجية على المكتوب. فلا ترى فيه إلاّ من خلال "عدستها" المشحونة بعوامل شتى يتراوح فيها العامل النفسي الآني والعامل الاجتماعي والعامل الاقتصادي والسياسي والديني.

هذا ما كشفت عنه بعض الدراسات إذ وجدت: "أنّ قراء مختلفين لا يدركون في نفس الكتاب سوى ما يعنيهم، ومن ثم فإن الرسالة المبثوثة تتغير بحسب نفسية كل قارئ"(38)، وليكن التسليم مرة أخرى. أن القراءة –شأنها شأن الظاهرة الأدبية– ظاهرة اجتماعية: "وأيديولوجية بمعنى أنّها ترتبط أساساً بسلم القيم الاجتماعية، وعلى أنّ الجمهور ليس كتلة

متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقية المتعارضة غالباً لتتمفصل على مستوى القراءة" (39).

لقد أفصح "جاك لنهارت" في حديثه لمجلة "الكرمل" عن بحث ميداني لرصد ظاهرة القراءة سثمل فرنسا وهنغاريا لمؤلف قصدَ معرفة كيف تعالج ثقافتان مختلفتان النص نفسه، من لدن عينة غير متجانسة من القراء الفرنسيين والهنغاريين: "في ضوء أسئلة محددة ترمي إلى شرح حدث روائي، أو جانب من سلوك الشخصيات، وقد تطلبت الأسئلة من القراء المستجوبين تأويلات على مستويات مختلفة من مضمون الروايتين" (40)

les choses rouillees de Georger perec
le cimetière d,ANDRE Feges

وانطلاقاً من الأجوبة وتعليلاتها والبرهنة وشكلها، استطاع فريق البحث التعرف على ثلاثة أنماط قرائية (modes de lecture) نلخصها عن "رشيد بن حدو" على النحو التالي:

1- ***القراءة الظاهراتية:*** وهي التي تتوقف عند ظاهر النص ولا تتعداه، فترصد فيه جملة الأحداث والأفعال كما تتمظهر في الرواية، دون أن تعالجها بالتحليل والنقد وإبداء الرأي فهي تقتنع بما يعرضه سطح النص في تمظهره الخطي، وكأنها قراءة محايدة لأنها تثير سؤالاً ولا تطرح إشكالاً، فلا تستحسن ولا تستهجن.

2- ***القراءة المتماهية العاطفية***: هي في أساسها قراءة متذوقة ما دامت تفرغ على سلوك الشخصيات والأحداث شيئاً من ذاتها، فتقبل هذا الموقف وتشجب ذاك السلوك،

انطلاقاً من ذوقها الخاص المرتكز على قيم مترسبة من الفعل الاجتماعي، والجمالية الفنية الحاضرة في الذات القارئة، حتى وإن أعوزها الدليل وخانها البرهان فموقفها من الحدث يتّسم بشحنة إيجابية من منظورها الخاص.

3- ***القراءة التحليلية /التركيبية***: وهي درجة أسمى حيث يقوم التحليل على التفكيك، تفكيك أقسام النص وكشف علاقاته المتشبعة وبيان علله، وأسبابه، حتى تتبدى من خلال ذلك حقيقة الأفعال وطبيعة الأحداث في النسيج النصي، وعليه يمكن أن تفسر سلوكات الشخصيات تفسيراً "علمياً موضوعياً" يستند إلى قاعدة الميكانزمات الأولية في بعثه إلى الوجود كفعل أو كموقف أو كفكرة عندها تغدو عملية التركيب إعادة بناء جديدة للنص المقروء، وفق مقاييس المحلل، ومعطياته الفنية والقيمية. فالنص الجديد هو "نص القارئ" لا نص الكاتب، لأنه هيكلة جديدة للمكتوب، وفق "قراءة" القارئ ومرجعياته المختلفة(44).

قد يخول لنا مثل هذا التصنيف لأنماط القراءة تحديد أنماط الجمهور القارئ وتقسمه إلى ثلاثة فئات، غير أنّ الفئة الواحدة تظل غير متجانسة إلى حد بعيد لأنه: "يوجد داخل كل جمهور أنواع من الجماهير المصغرة.."(45) إلاّ أنّ اعتبار أنماط القراءة شكلاً مفرغاً من التحديدات الأيديولوجية والفكرية والضوابط القيمية أمراً لا يكشف حقيقة القراءة ويبقي الأنماط الثلاثة في دائرة محايدة، تتعلق بالفرد وحده وكأنّه مجرد آليات ميكانيكية

تتولّى النص إّما بالكشف عن ظواهره وإمّا بالحكم له أو عليه استحساناً واستهجاناً، وإنّما بإقامة لعبة التفكيك والتركيب في أجزائه بغض النظر عن حمولته الفكرية.

لذا يتحتم علينا أن نُقرن أنماط القراءة بأنساقها (systemes de lecture) حتى يكتسي القارئ بعده الأيديولوجي والثقافي.. فيتحدد "كجملة" قرائية تواجه النص في صراع "مع دواله ومدلولاته لأن: "التواصل المكتوب هو معركة المدلولات ولكنه لا معنى لها إلاّ إذا قامت بين خصمين يعرفان بعضهما بعضا منذ الشروع في العملية الإبداعية "(43) فلا يمكن أن يقوم الاستحسان والاستهجان إلاّ على قاعدة من القيم الاجتماعية المتوارثة في النمط الثاني –القراءة التحليلية/ التركيبية– إلاّ بناء على حيثيات اجتماعية وثقافية وفكرية وفنية. ولهذا الغرض نميز بين جملة من الأنساق القرائية (أي أنماط إدراك النص)(44): "فإذا كانت طرائق القراءة إعداداً لأشكال القراءة فإن أنساقها تكشف عن الاستثمارات القيمية التي تتخلل هذه الأشكال "(45).

أ–النسق الأول: وهو النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والأيديولوجي الذي يتخيله القارئ خلفية لأحداث النص والذي تموج فيه الشخصيات وتتفاعل وهو تشكيل يرسم الحقائق المهنية والطبقية والثقافية للشريحة التي يعرضها النص. ومن خلاله، يستطيع القارئ أن يحدد أنواع السلوكات والأفعال التي يحفل بها النص، فهو لا يناقشه ولا يسائله بل يرقبه من زاوية

تحديد الوسائل والغايات معاً، فهو نسق ذرائعي (pragmatique).

ب-*النسق الثاني*: وينبني على جملة من القيم الثقافية والأخلاقية، ويتفرع إلى نوعين، "حيث يعنى الأول بجميع الأجوبة التي تتضمن إدانة أو لوماً أو نقداً قائماً على عدد من القيم المثالية مثل الثقافة والضمير والحرية والاتحاد ويعنى الثاني إدانة أعنف لسلوك متصف بالضعف أو الجزع أو التردد وتنديداً بخمول وحيرة شخصيات محكوم عليها باسم تماسك النظام الأخلاقي" (46).

ج-*النسق الثالث:* يتحدد تبعاً لخط القراءة والتي تحاول أن تحدد الأفعال أو الأحكام بالمحيط والسببية الاجتماعية، أي أنها تستثمر معطيات الواقع لتبرير وتعليل الأحداث وفق مقاييس الطبقة الاجتماعية..(47).

وإن عملية استقراء أنماط القراءة وأنساقها تُجلّي حقيقة الفعل القرائي في جوهره وتكشف خطورته في آن إذ المسألة معلقة على عاتق القارئ خارج النص في شبه انقطاع كلي. فالنص حال وقوعه بين يدي القارئ يصارع وجودا جديداً قد يخالف كلية "وجوده" كإبداع ما دام فعل القراءة ينطلق منه ابتداء ليختبر أدواته في حوارها مع النص. وأياً كان نمط القراءة فشكلها يتعدد من خلال المادة التي سيفرغها القارئ على أحداث النص وقيمه الفنية وهي مادة تشكّلت خارج النص في وعي من القارئ أو غير وعي منه. إذ أن الترسبات الواعية واللاواعية تحيل على مرجعية شديدة التعقيد، تفضي المعرفة فيها إلى العوامل الاقتصادية

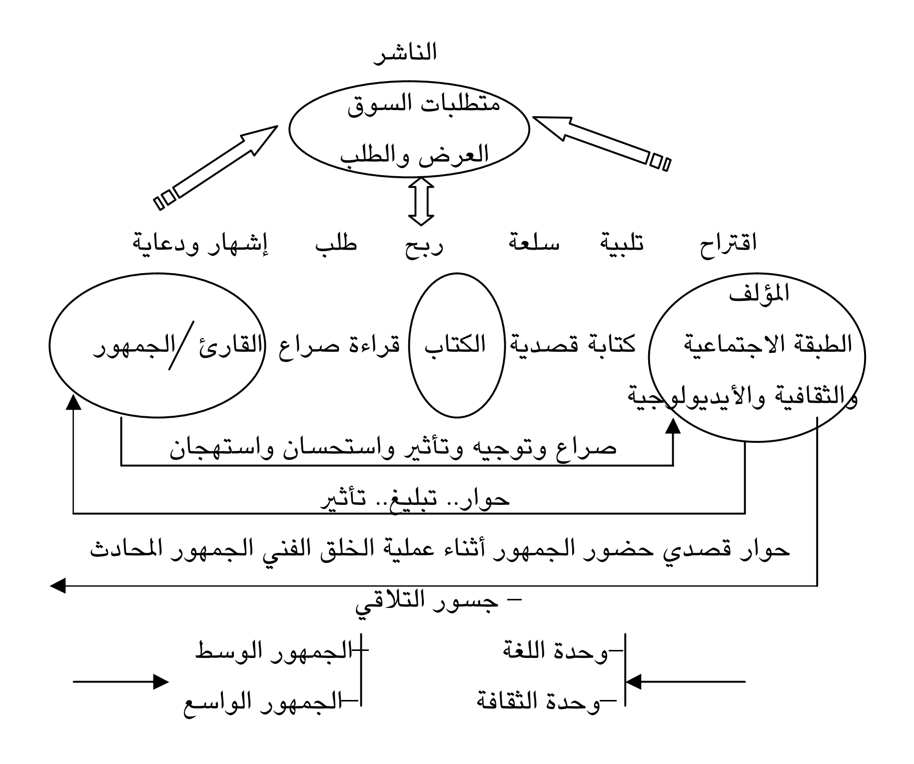
والاجتماعية والأيديولوجية. وهي في إقبالها على النص تقوم بعملية "مقايسة" فتقبل من النص ما يوافق فيها تلك التصورات، وترفض ما يخالفها، فيكون الاستحسان والاستهجان ذي الصبغة الذاتية –حين يبديه القارئ– استحساناً أو استهجاناً تحيل به المرجعية القائمة وراءه وكأن القارئ ينطق عنها بلسانه فقط. وقد يفسر هذا بسلب إرادة القارئ وتغييب ذاته غير أن هذا الوجه بالذات مسألة تتضمنها المرجعية كإمكانية فردية تتحقق من خلال كل ذات قارئة فيكون التصور الذاتي المحض، إمكانية قائمة في المرجعية يمكن تبريرها وتفسيرها وليست مجال من الأحوال مصادرة لذاتية القارئ.

وإذا كان هذا حال "النمط" فالنسق القرائي يعقد المسألة الحرجة، حين يغدو التعامل مع النص –منظوراً إليه من زاوية القارئ فقط– يستقبله بمنظاره الخاص، فيفرغ عليه من بنائه الفكري والأيديولوجي.. صبغة ما، ولهذا يشدد "جاك لنهارت" على هذه النقطة بالذات قائلاً: "إن القراء أنفسهم وبشكل ما "يكتبون" أو يعيدون كتابة الرواية المقروءة بحيث أن ما يستخلصونه من الرواية وما يفعلونه بها لا يتوقف على نص الرواية بقدر ما يتوقف على بنياتهم النفسية والأيديولوجية الخاصة" (47).

وعليه فقد كشفت الدراسة الميدانية للفريقين أن القراءة تتكيّف مع النظام السياسي والنسق الأيديولوجي الذي يسود الطبقة القارئة، فتصدر عنه في تصوراتها وأحكامها القيمية المتجذرة في الوسط الاجتماعي، ذلك ما جعل القراءة الفرنسية

قراءة "ليبرالية" متحررة تجنح إلى التحليل والتركيب، بخلاف القراءة الهنغارية "الاشتراكية" والتي فضلت التماهي التعاطفي مع الشخصيات والمواقف، ومردّ ذلك راجع حتماً إلى خصوصية هذا النظام، فأحالت الفعل القرائي إلى قراءة سياسية لرواية (feges) لأن ما يحدد قيمة العمل الإبداعي يكمن في وظيفته والتزام الأدب بقضايا المجتمع والوطن، وهو المعيار الأول في جدية الأدب والأديب في هذه القراءة(49).

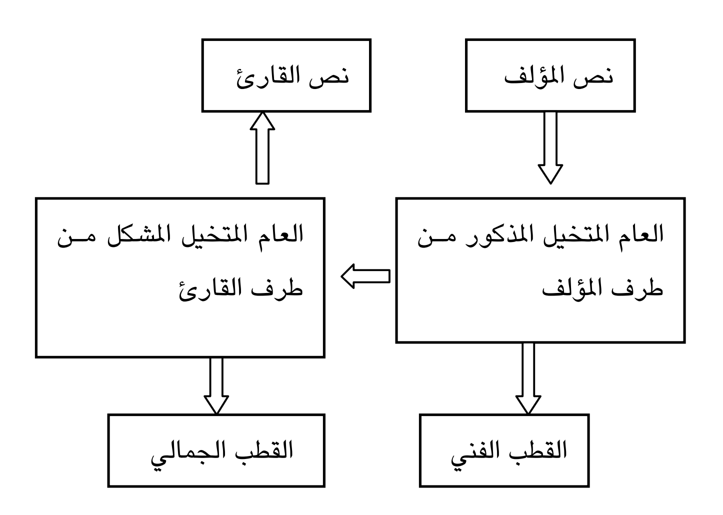
ومن هنا نلمح –أخيراً– أن القراءة فعل غير "بريء" إذ يُبَيّت جملة من المفاهيم المترسبة عبر خلفيات فكرية وأيديولوجية واقتصادية، واجتماعية وقيمية، يصدر عنها القارئ حين إقباله على النص الأدبي، ولا يشفع للمؤلف استحضار القارئ في عملية الخلق، إذ يستحضر عَيّنة واحدة تلبي آفاقه الفنية والأدبية، ولكنها لا تغطي جملة التناقضات التي تسكن الحقل القرائي عامة. وبذلك تتكشف إشكالية القراءة في أبعادها الاجتماعية كمغامرة كبرى يتصدىلها النص ويعانيها بصراعاته المتكررة مع أنماط القراءة وأنساقها متداخلة متماهية في بعضها بعض، بغض النظر عن الكتلة اللامتجانسة للجمهور. وقد حاولنا تجسيد هذه الشبكة في "رسمة" تضع أمامنا تداخل الخطوط وتشابكها في إطار نظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة. عندها سنضع أمام أعيننا –جُملةً –حقيقة "القراءة" اجتماعياً في أبعادها المختلفة وهي تنطلق من المؤلف والناشر إلى القارئ في بحر الواقع: اجتماعياً واقتصادياً وأيديولوجياً ونفسياً..



إن ما تزودنا به "سوسيولوجيا القراءة" هو عدم الاطمئنان لها كمقياس للجودة والحكم، ما دامت القراءة "مغرضة" في كل أبعادها، فهي لا تصدر عن نزعة جمالية محضة، إذ هي الأخرى مشدودة إلى عوامل سابقة على الذات القارئة، تتشكل من حيثات متشبعة، والقراءة العارفة لا تفك الإشكال ما دامت تحبل بمرجعية خاصة، وكل حكم يصدر عنها يمكن تبريره بتفكيك المرجعية ونشر مكوناتها الأولية، عندها تنتفي القراءة المحايدة، وتتلاشى أسطورتها كما حاولت البنيوية تقريره من قبل من خلال المثال اللغوي، والانغلاق داخل النص، ما دامت عمليات

التحليل والتركيب تخضع لتصورات فلسفية واقعية تفرزها الظروف المحيطة والوسط العام.

فالتجرد المزعوم عند دخول "حرم النص" أكذوبة تبطلها التحقيقات الميدانية التي انتهت إلى تأكيد ديناميكية جديدة للنص في الفعل القرائي إذ: "أن نفس النص لا يشتغل بنفس الطريقة حين ينتقل إلى أنسقة جغرافية، وسياسية، وأيديولوجية مختلفة عن أنسقتها الأصلية وأنها لا تنتج نفس القراءات حين يقرأها ويؤولّها أشخاص مختلفون لغوياً وعمرا واجتماعياً وثقافياً" (50) ذلك ما عناه "تودوروف" حين رأى أن النصوص لا تصور عوالم الكتاب وإنما تصور عوامل متحولة من خلال فعل القراءة إذ أن الحادث العجيب فعلاً هو التشكيل الجديد عند قطب القراءة، لأن النص الأول سيفقد أشياء كثيرة ويكسب أخرى غريبة عنه، تُحوّله إلى نص آخر.. ثم يعرض علينا "تودوروف" هذه الخطاطة لتوضيح فكرته أكثر:



إذ يفقد النص الأصلي شيئاً من مواده في المستويين، الثالث، والرابع، عندما يدخل حيز القراءة، فتتولاه مرجعية أخرى تُسقط عليه تصورات جديدة، تتعدّد بحسب تعدد القراء وأجناسهم وأعمارهم ومشاربهم.

v **هوامش :**

1–شكري عزيز ماضي: محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث ط1 1984 قسنطينة ص:124

2–م س ص: 125

3–روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب (ت) أمال عرموني م عويدات ط1 1978.

بيروت ص:7

4–شكري عزيز ماضي: م س ص: 125

5–صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي م س ص: 139– 140

6–م س ص: 177

7-.L GOLDMAN. Sociologie de la creation littèraire èd, 1972 p: 215-216

8–صلاح فضل: م س ص: 232–233

9–وقد أضاف جاك لنهارت دراسة ثالثة تنصب على سوسيولوجيا القراءة. انظر حوار مجلة الكرمل ع: 36–37/1990 ص:62

10–انظر صبري حافظ: الأدب والمجتمع. م فصول ع 2 القاهرة 1981 ص:66

انظر كذلك حسن الحاج حسن، علم الاجتماع ص:59

11–صبري حافظ: م س ص: 67

12–انظر اسكاربيت: م س ص: 9

13–انظر روني وليك واوستين. نظرية الأدب. محي الدين صبحي.

دمشق 1972–ص:119

14-L. GOLDMAN . recherche dialitique p45

أورده صلاح فضل م س ص: 247

15–شكري عزيز ماضي: م س ص: 128–129

16–صلاح فضل م س ص: 247

17-C.F. R.escarpit L,ècrit et la communication ibidp: 75

18–شكري عزيز ماضي: م س ص: 129

19–م س ص: 130

20–انظر عمر أوكان: م س ص: 51 والنص والسلطة: فصل معرفة السلطة ص:26

21–حوار مع لينهارت. الكرمل: م س ص: 65

22–م س ص: 63

23–روبير اسكاربيت: م س ص: 51

24–انظر محمد السويدي: مفاهيم علم الاجتماع الثقافي – المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية ط1 1991 فصل: ماهية الثقافة ص:43

25–روبير اسكاربيت: م س ص: 136

26–م س ص: 151

27–روبير اسكاربيت: م س ص: 151

28–حوار مع جاك لنهارت: الكرمل م س ص: 66

29–م س ص: 66

30– م س ص: 67

31–روبير اسكاربيت م س ص: 136–137

32– انظر رشيد بنجدو قراءة القراءة م. الفكر العربي المعاصر ع 48–49– يناير 1988 ص: 14

33–انظر محمد السويداني م س فصل: الفرق بين الثقافة والحضارة

34–انظر مالك بن نبي: مشكلة الثقافة الفصل 1 2

35–رشيد بنجدو: قراءة القراءة م س ص: 15

36–انظر حوار مع جاك لنهارت: الكرمل م س ص: 68

37–رشيد بنجدو: م س ص:16

38–م س ص: 16

39–م س ص: 16

40–م س ص: 17

41–الكرمل م س ص: 67

42-R. escarpit I,ecrit et la communication (IBID P75-76)

43-J. lenhardt lire la lecture p 97

44–رشيد بنجدو: م س ص: 17

45–رشيد بنجدو: م س ص: 17.

46–م س ص: 17

47-J lenhardt IBID p35

48–انظر رشيد بنجدو: م س ص: 18

49–م س ص: 18

50-C.Achour. S .Rezoug IBID p19.

الفصل الثالث
سيميائية القراءة

-تمهيد
1-مسوّغات القراءة السيميائية.
2-القيمة الدلالية للّسمة.
3-سيمياء التواصل.
4-سيمياء الدلالة.
5-التحليل السيميائي.

تمهيد:

ليس من السهل -أبداً- تصور مجالات القراءة منفصلة عن بعضها بعضٍ كالفصل الذي ينهجه النقد في محاولة لاستقطاب الفعل القرائي، الذي يتوخى كشف مغالق النص، وماً يعتوره في سياقاته وانساقة جملة، لأنّ الفصل المنهجي، وإن عمّق الرؤية في جانب جاء بها مبتوتة الصلّة عن الجوانب الأخرى، وأحالها إلى أوصال ممزّعة متنافرة، متدابرة لا تتكامل بقدر ما تُفنّد النتائج

التي تنتهي إلى هذه وتلك، فتجعل من كل بحث منارة قائمة في صحراء من الحيرة والضيّاع.

والإنسان: الكاتب /القارئ إنسانٌ يستشعر عجز اللّسان والأداء عن توصيل همّه إلى الآخر. وكأنّ اللغّة هي أيضاً انزوت بعيداً في غور عتمة "سوء التفاهم"* "أو الإحالة على خواء معنوي في أنماط عُصابية وذُهانية تنزاح بعيداً عن المألوف السائد، ناقضة فعل "العادة".

وكان المسرحُ شكلا "كتابيا" جديدا من حيث العرض والغرض، يعرض الإنسان "الواقع" بعيداً عن إنسان "الفكرة" حتى يتسنّى للقارئ مشاهدته ولمسُه في آن، وإن كانت لغته هذه المرّة "حديثاً" عادياً مألوفاً مشحوناً بدلالات تحاول جاهدة تجاوز الواقع لتصنع أدبية ا لهم الذي يسكن كل واحد منهم (ممثلاً ومشاهدا). عندها يغدو الحديث عن القراءة من حيث هي فعلٌ يفكّ الرمز الخطيّ أمراً غير وارد البتّة. لأنّها والحال هذا – استنطاق شبه "إشراقي" يحاور "نصْبَة" قائمة في "وجود" الممثل وهو يتحرك على الرُّكح، في قَسماته، وحركاته، وأثوابه، وهيئاته، وأوضاعه، وتلوينات المنظر المنسوج خلفهُ، والأصوات المصاحبة له، من ضجيج وموسيقى وغيرها.. إذ ترتبط كل إشارة بدلالة معينة، وكل رمز بمرجعية، وكل إيقون بمماثلة صارخة، وكل علامة بسمة بعيدة أو قريبة.

هذا ما يخوّل لنا الآن القول: إن المسرح، يقدم لنا حقلاً سيميائياً غنياً حافلاً بأشكال يحتفي بها البحث السيميائي، لأنّه

---

* عنوان مسرحية لألبير كامي، ترجمة وتقديم. د. سامية أحمد أسعد.

يخرج من المستوى الخطي المنوط بالكتابة، إلى مستوى اجتماعي ترتع فيه العلامة وتُخصِّب مفاهيمها، حتى وإن سعت الكتابة – عبر تداخل الأجناس وكسر الحدود– إلى دمج ميكانيزمات الفعل المسرحي المشهدي في الفعل الكتابي حتى تتيح لنفسها قدرة أوسع للتعبير والتواصل، فيتسّع مجالها إلى ضمّ أشراط جديدة تبني بها ما نسميّه اليوم بالكتابة المشهدية (Ecriture de scène) ونحن نريد منها ذلك اللّون الذي "يُمَشْهِدُ" الكتابة هندسياً فيتيح قراءة بياضها وسوادها، طولها وعرضها، ثخانتها، وهزالها، دقّتها وشططها على السواء.

إن هذه الإطلالة، وإن فتحت نافذة على حقيقة الإنسان قارئاً في خصوصيته الوجودية المعقدة، فإنّ البحث السوسيولوجي للقراءة، إذا تراكب معها نشر الفعل القرائي على أبعاد اجتماعية أشد تعقيداً، يغدو فيه القارئ مستهلكاً مسلوب الإرادة، مكيّف الذوق والاختيار، تتلاشى أوهامه الإبداعية، كاتباً وقارئاً بين عرض وطلب، وابتزاز مركنتيلي تتصرف فيه قوى خارجية لا تترك لحريته إلاّ مذاقاً هشاً، سرعان ما يذوي في متاهات شبكة معقدة من العلاقات، تتقاطع في الخطوط والحدود، فلا يكون – فيها– إلاّ طرفاً أخيراً، ينتهي إليه النصّ منهوكاً، فاقد الحرارة والدفء، خامل الفورة. وعبثاً يحاول بعثه وإحياءه إلاّ بالقدر الذي تنتجه له عبقريته القرائية في حدود شروط التكوين والتوجه و"الصياغة"، والأيديولوجية، والسياسية، والثقافية. وهي الأخرى سُلَطٌ جبّارة لا تسعى إلى فك عقاله بقدر ما تركن إلى تقييده وتشديد الخناق عليه، فلا تبيح له إلاّ ما خططت وقننت من قبل. خاصة وأن لغته فقدت طابعها التوصيلي الاجتماعي، فعزلته

في ذاتية قفراء، تسكنها رياح الوهم والضياع. فكل مكتوب يتقصد عن مجهود وإجهاد لن تكون حصيلته إلاّ صياغة لضياع الذات وعزلتها وحيرتها، تُلامس لغته عند الآخر منطقة "البياض" و"الحياد" كما عبّر عنها "موريس بلانشو"..

ذلك ما خوّل للنقد الجديد فتح أفق القراءة، بعيداً عن صاحب النّص ما دام –هذا الأخير– لا يمثل شيئاً بالنسبة للقارئ، وغدا النّص ملكية مشاعة لكل طارق، يتجاوز الذات الكاتبة ليعيد كتابته من جديد، وفق أنماط قرائية خاصة تتعدد من طارق إلى آخر، وتتأثر بإحالات غارقة في الخصوصية، قد لا تحترم موروثاً ولا تتوقف عنده. لذا غدا نجم القراءة في صعود وتألق، وانحصر ظل الكتابة خلف هالة النجم الساطع، لأنّها –قبل كلّ شيء– قراءة تُجسّد ذاتها في فعل خطي تقليدي..

ومن هنا أضحى الحديث عن سيميائية القراءة، ضرورة مُلحّة، يتحلى بها الإنسان القارئ بغية استنطاق النص: نص القراءة، لا نصّ الكتابة، لتُقوّلهُ دلالات تلامسه أو تشتطُّ عنه في آفاق التأويل الواسعة، خاصة وأن السيميائية سترفعه خارج أسوار اللغة، وتغرقه في محيط العلامة وكونها، فتحيل الزمن إلى كتلة واحدة يتلاشى فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتلاشى المكان وأشراطه، فلا يحدّها حدّ ولا يحتويها بُعد. فتعيش الأسطورة في كنف الحاضر، ويتموقع الأثر في ساحة القائم، ويعايش الإنسان القارئ الإنسان التاريخ.

إن تركيب مجالات القراءة –على النحو التالي– يفتح أمامنا كتاب "الأناسة" واسعاً ليكشف لنا أن المسألة التي نرومها اليوم

ليست من حقل الأدب في شيء، وليس لها حقل يختصّ بها دون الحقول المعرفية الأخرى، وأن مهمّة بحثها تقتضي تجميع كل ما فكرّ فيه الإنسان منذ فجره الأول إلى اليوم، إلى غده. غير أن ما يشجعنا على المضيّ قُدماً هو إيماننا أن "إقرأ" ترادف عندنا "عش" فتكون معادلتنا اليوم: "أنا أقرأ إذن أنا أعيش".

1-مسوّغات القراءة السيميائية:

بات البحث اللغوي الحديث، يتصور اللغة قائمة على مفهوم العلامة: "من حيث هي دليل لا يدل في بدئه بمقومات رمزية، وإنما يكتسب دلالته باتفاق عارض يضفي عليه قيمة الرمز دون أن يحوّله إلى رمز، ولئن جرى على لسان المختصيّن، وغير المختصين تعريف اللغة بأنها جملة من الرموز.. أما اللغة فهي –في مكوناتها المبدئية– مجموعة من العلاقات تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً، ومعنى الارتباط في هذا السياق أن العلاقات تحكمها علاقات من التوافق أو التطابق، ومن الاختلاف أو التضاد، ومن التناظر أو التباين مما ينشئ بينها شبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحول الروابط إلى نظام من العلاقات تتجاوز أفقياً وتتراكب عمودياً، فإذا هي نسيج متكتل الأبعاد" (1).

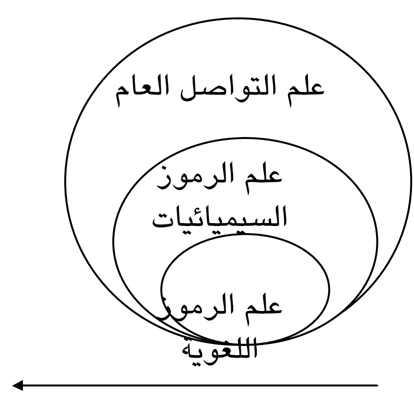
عندها تكون اللغة هي اللسان الذي يُتحدث به عن العلامات، وقد انفلتت من حقل اللغة إلى فضاء الأشياء والمعاني، فهي وإن تلبّست اللغة تعبيراً، إلاّ أنها خارجة عنها من حيث كونها لا تتوقف عليها وجوداً، فكل: "أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق لغة، فهناك لغة الشّم، ولغة اللمس، ولغة البصر، ولغة السمع، وهناك لغة كلمّا قام شخصان فأضافا معنى من المعاني

إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق وأحدثا هذا الحدث بقصد التفاهم والاتصال بينهما، فعطر ينشر على ثوب أو منديل أحمر يطل من جيب، أو ضغطة على اليد يطول أمدها قليلاً أو كثيراً. كل هذه تكون عناصر لغة ما دام هناك أشخاص قد اتفقوا على استعمال هذه العلامات في تبادل أمر أو رأي" (2).

ذلك أن العلامة اتفاق قصدي ذو خصوصية اجتماعية نفعية خاصة وأنّها: "تشكُلٌ لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى" (3) وأصل التشّكل فيها، ذلك التصور الذي تنقله الحواس مرتبطاً باصطلاح عرفي يضفي على العلامة قيمتها التواصلية، ومباشرتها من هذه الزاوية ينسفُ حدود اللغة، ويقيم وجودها خارج اللسان، إذ يُجيشُها عناصر الواقع على اختلافها لتكون علامات تتلبّس دلالة ما، تعجز اللغة عن أدائها بنفس الدّقة والسرعة، غير أن ذلك لا يعني إقصاء للغة، بل أن الباحث العلامي: "بالرغم من أنّه يباشر عمله على مواد غير لغوية فإنّه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقية التي تمثل عنصراً لا غنى عنه لا مجرد نموذج، وإنّما كوسيلة للدلالة، وعلى هذا فإنّ العلامية قد تجد نفسها وهي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاورة لحدود اللغة المعروفة تمتصّها وتخضع لها" (4) ذلك ما جعل "بارت" يراجع نبوءة "دو سوسير" التي لم ترفي اللسانيات: "إلاّ جزءاً من هذا العلم العام" (5)، معتمداً على هلمسليف و"شتراوس" قائلاً: "إنّه من الضروري أن نقبل إمكانية أن تحول في يوم من الأيام اقتراح "سوسير" إن اللسانيات ليست جزءاً وليست العلم المفضل داخل علم الدلائل

العام. إن السيميولوجيا هي التي تكون جزءاً من اللسانيات" (6) وهو تعديل باركته المدرسة الفرنسية على لسان "جاك دريدا" بأنّه غنيّ وضروري، وعند "كريستيفا": "إصلاح أساسي للصياغة السوسيرية" (7)

ولعّل ما يكشف ضرورته وغناه، سثمولية النظرة إلى نظام التواصل البشري في شتى أشكاله ومداراته، معبّر عنه لغوياً.. إذ أنّ: "العلامية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة، وكيفية استخدامها في الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعدّ الحلقة المركزية التي تحيط بعلم اللسان الذي يقتصر على التواصل بالرموز اللغوية فحسب، وهناك دائرة ثالثة أوسع من العلامية وأعم هي علم التواصل البشري العام" (8) إلاّ أنها دوائر تتلامس لغوياً من حيث الإفصاح عن مكنوناتها أولاً، وقصديتها المعرفية ثانياً، تتجسد من خلال الرسمة التالية:



التماس اللغوي (اللساني)

وإذا عدنا إلى التصور السوسيري للعلامة، القائم على المبنى

الثنائي، والذي يكون وجها العملة النقدية التي يتعذر فصلها أي: الصورة الصوتية (الدال) والصورة الذهنية، أو الفكرة، أو المفهوم المرتبط بها القائم على نظام الإيحاء، أمكننا تصور اللغة نظاماً معرفياً؟! يحيل على خارج أوسع يكتنف الإنسان من كل جانب، لا يقوم على الاعتباط في مستوى العلاقة بين الدال ومدلوله، ما داما متلازمين في أذهان الأفراد تلازماً تمليه الطبيعة النفسيةلهما من تلاحم الصورة الصوتية والمفهوم الناشئ عنهما، بل الاعتباط يقع خارج هذه الدائرة أي بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تحيل عليه، إذ الاعتباط: "يكمن بين اللسان والعالم، وليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية، وإنّما هي ضرورية" (9) أمكننا تصور النصّ علامة كبرى تحيل على عالم صاخب من المعاني والرموز، لا تكشف مغاليقهُ إلاّ قراءة شاقة تنحو النحو السيميائي في إكساب الاعتباط شيئاً من المعقولية، ذلك أنّ: "اللغة بمعناها الضيّق مسلك عقلي أو مسلك عقلي حركي يتواضع عليه الناس، ويقومون به في حالات التفكير والتفاهم والاتصال" (10).

وتصور النص علامة كبرى، تميل على الخارج، تتناوله اللغة من زاوية التعبير عنه وحسب، لا يُبسّط المسألة بل يجعل البحث في ماهية العلامة –كما حفلت به كتب السيميائية– أمراً لا يراد منه تشقيق الحديث فيها، وفي الفروق الشفافة بينها وبين المصطلحات الحافة بها كالسمّة (Signe) والعلامة (Marque) والقرينة (indice)(11)، وإنّما يحكمها هاجس ضبط المصطلح حتى يتميّز عن غيره، وتتحدد أبعاده، فيكون التعامل مع السّمة خارج الحقل اللساني قائماً على كشف المواضعة ابتداء، وعلى الايحاءات المتولدة عنها ثانياً، فتخصب القراءة السيميائية، حيث ينفتح

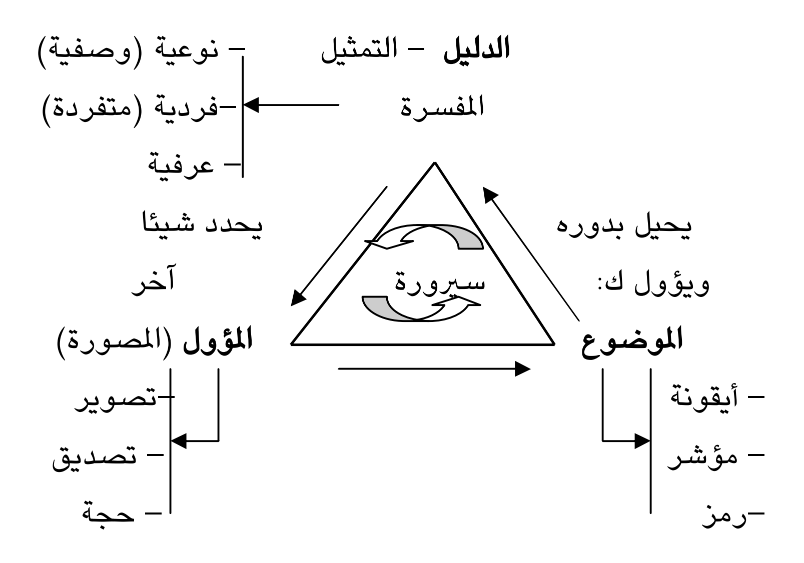
النّص على عالم من السعة والشمول، يتخطاه فعل القراءة إلى استنطاق الأشياء، وقد تلبسّت معاني جديدة، ما كان لها أن تتلبّسها لولا فعل التأويل. ذلك أنّ السمّة لا تلازم حالة واحدة قارّة، بل تنصرف إلى مبادئ عشر لدى "بيرس": "وكل مبدأ يتأسس على ثلاثة فروع كالعلاقة التي تقوم بين الأساس والسمّة حيث تنشأ عنها":(11).

-السمة الوصفية (Qualigne)

-السمة الفردية: (Snisigne).

-السمة العرفية: (Ligisigne).(12).

وثراؤها من حيث هذه المبادئ، يجعل الإحاطة بها -فلسفياً- في رحاب النص مهمة مناطها التأويل الذي يخرج بها عن الحقل اللغوي، إلى الوجود جملة، فينشأ عنه سيرورة لا تهدأ عن التحوّل والاستمرار والتجدد، وقد قابلها عند "بيرس" مصطلح "السيميوز" (Sirmiosis) حين قصد به: "شيء يقوم مقام الدليل أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون بالضرورة من ثلاثة عناصر: هناك التمثيل (Le reprèsentamen) الذي هو المفهوم الأول في العلاقة الثلاثية، أما الثاني في هذه العلاقة فيسمى الموضوع (L'objet) والثالث المؤول (L'intèrprètant).. إن الدليل يحدّد شيئاً آخر (مُؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويُؤول كدليل آخر وهكذا إلى ما لا نهاية"(13) ويمكننا تجسيد السيرورة (Simiosis) على النحو التالي:



لقد أحال هذا الفهم لدى "بيرس" العالم بأسره إلى علامة (14) ذلك ما لاحظه "بنفنيست" في نقده "لبيرس" قائلاً: "إن "بيرس" ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر حسية ملموسة أو عناصر مجردة، سواء كانت عناصر مفردة، أو عناصر متشابكة، حتى الإنسان في نظر "بيرس" علامة وكذلك مشاعره وأفكاره، ومن اللاّفت للنظر أن كل هذه العلامات في نهاية الأمر لا تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق العلامات المغلقة نفسه؟ هل نستطيع في نظام "بيرس" أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة وشيء آخر غير نفسها؟"(15) ذلك لأن "بيرس" كان يزعم أنّه باستطاعته أن

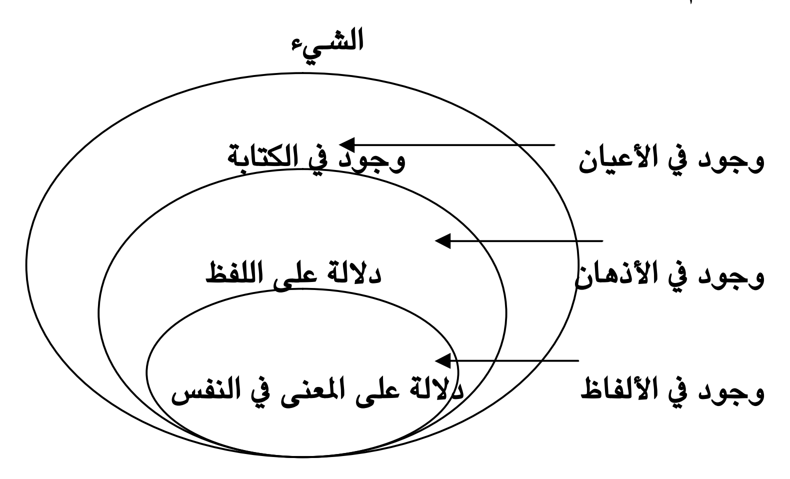
يدرس أيّ شيء كان: "الرياضيات، الأخلاق، الميتافزيقا، علم الأحياء، الجاذبية، والديناميكا الحرارية، البصريات، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، علم الأصوات، الاقتصاد، التاريخ، العلوم، لعبة الورق، الخمر، علم الأرصاد الجوية، إلاّ كموضوعات للسميائيات"(16) وقد كان "الجاحظ" قبلاً قد لحن إلى ذلك من خلال مفهوم "النّصبة": و"هي الحال الناطقة بغير لفظ والمشير بغير يد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامت ناطق، فالنصبة إذن هيئة دالة على نفسها من غير وسيلة ودلالتها على نظرة تأملية"(17).

إن التركيز على البعد الاجتماعي للسمة، وإن كان ضمنياً عند "بيرس"، وصريحاً عند "سوسير" يفتح مجال التواصل واسعاً أمام السيميائية، ويحيلها على قيمة اجتماعية نفعية، تحدّد دلالتها مواضعة أثناء تشكّلها، فتتلفّع بالقصدية، سواء اكتسبت دلالتها بشكل طبيعي، أو عن طريق منطقي، أو في وسط عرفي...

2 - القيمة الدلالية للسّمة:

حفل التراث العربي بإشارات فذّة في الحقل السيميائي، تكشف عن وعي متقدّم بقيمة السّمة الدلالية إبّان تشكلها بغية التواصل، من اختمارها في النفس فكرة إلى إيجادها سمة دالة على موجود، "فالغزالي" ينشئ لها كياناً متكاملاً من أربعة أطراف أساسية حين يقول: "إن للشيء وجوداً في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، في الكتابة. فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان"(18) وإذا تملّينا شكل الكيان الذي يرسيه "الغزالي"

أحالنا على نقد "بنفنيست" لنظام "بيرس" السيميائي، حيث يتعذر وجود شيء خارجه إذ المبتدى عند "الغزالي" يكون من الموجود في الأعيان ليؤول إليه مرّة أخرى بعد تطواف في مراتب الذهن، واللفظ، والكتابة، والنفس، فتتنغلق الدائرة على ذاتها بإحكام.



وتكون اللغة في الموروث العربي عين التصور السوسيري الذي جعل علم العلامات أشمل من علم اللسان، ذلك أن "الجرجاني" يقرّر أن: "أن اللغة تجري مجرى، العلامات والسيمات، ولا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه"(19) فيغدو بما فيه حقلاً علامياً تنصرف فيه العلامة إلى أصنافها الثلاثة:

أ-السّمة الطبيعية:

إن ارتباط الظواهر الطبيعية بعضها ببعض، يشكل عند الملاحظة، والتأمل علامة يمكن الوقوف عليها عقلياً، فيستدّل بها

على المعنى الكامن وراءها، إذ تنتصب علامة عليه من حيث ارتباط العلة بالمعلول، والسبب بنتيجته، فتكون قرينة دالة، تتكرر كلّما تكررت الظاهرة بجميع ملابساتها المقترنة بها كدلالة الحرارة على الحمى، والغيم على المطر، فيكون الاقتران فيها طبيعياً منشؤه السبب المؤدي إليها، ومنه: "يتولد نظام دلالي سمته أنّه نظام سببي لأن عناصره ترتبط فيما بينها ارتباطاً علّياً، وبهذا الاعتبار تسنى أنّ تتأسس على هذا النموذج من الدلالات علوم بأكملها"(20) لأنّها تقوم على الملاحظة البصرية المباشرة: "وهي التي تحيطنا بأن شيئاً ما، بخصوص موضوع ظاهرة أخرى غير قابلة للإدراك بصورة مباشرة كاللون الداكن الذي يسم وجه السماء، فهو سمة -أو قرينة- لعاصفة وشيكة الحدوث، وكارتفاع درجة الحرارة الجسم، فهو أيضاً سمة أو قرينة لمرض في حالة اندساس"(21) وحقيقتها كشف الغائب من خلال الشاهد بواسطة الملاحظة المباشرة.

وقد يتوسع هذا الحقل ليشمل جميع ظواهر الكون والأشياء، انطلاقاً من مبدأ الملاحظة حيث تتحول القرائن الطبيعية إلى سيمات ناطقة تحيل على ما اندّس وراءها من دلالات، وهي ذات شأن في فهم محيط الإنسان، واستنطاق عناصره، فيكون على بينّة منه، يتوقّعه ساعة تعنو له القرائن وتترى في نظام علّي يؤسسه العقل.

ب-السّمة المنطقية:

وفيها: "يتحول الفكر من الحقائق الحاضرة إلى حقيقة غائبة عن طريق المسالك العقلية بمختلف أنواعها"(22) ويتمّ انجاز

العملية المنطقية فيها بانتقال الفكر من المعلوم إلى المجهول: "فالمنطق.. علم يُتعلّم منه ضروب الانتقالات من أمور حاصلة في ذهن الإنسان إلى أمور مُتَحصّلة" (23) إلاّ أنّ الانتقال من المعلوم إلى المجهول يسلك سبلاً تعدّد نماذجه ومطالبه:

1- **البرهان القاطع**: "وهو الذي يتقيد بقيود المنطق العقلي الأول، وكلّ مستنداته مستمدة في أصلها من بداءة العقل ومسلمات الحس ومصادرات الفكر، فإذا قلت أن محمداً أكبر من علي وأن علياً أكبر من خالد، لزم أن تسلّم بأن محمداً أكبر من خالد. أو إذا سألت عن جنس الحاضرين فأُجِبْتَ بأن بعضهم ذكور عرفت أنّ بينهم أناثاً" (24).

2- **القرائن الراجحة**: وهو أدنى درجة من البرهان القاطع لأنّه لا يفضي إلى يقين، وإنما محطّة التسليم الظنّي، فيكون من باب الرّجحان، إذ تقف السمة فيه لتدل على إمكان الوجود لا على الوجود القطعي، فيكون التحرّي أساسه، معتمداً على جملة القرائن الدالة وربطها كشواهد حاضرة معلومة عساها تفضي إلى يقين، ولئن: "كانت ثمرة هذا الاقتران العلّي ظنّية فإنّه يظل محققاً لوجود الدلالة بين شاهد هو دالها، وحقيقة هي مدلولها" (25).

3- **الاستدلال الرياضي**: ويتجسد من خلال حركة ارتقائية، تنطلق من افتراض يتدرج به من المعلوم إلى المجهول تقديراً: "فيكون كل ما يقدم من معطيات هو بمثابة

العلامة التي يتعين أن يُستدل بها على مدلولها وهو الحقيقة الرياضية " (26).

ج-السمة العرفية:

وتخرج السمة العرفية من أسر العلاقة الطبيعية والمنطقية وسُبُلها الاستدلالية العقلية، لأنها لا تخضعلهذا ولا ذاك ما دامت لا تحتاج إلى فكر تعليلي يقيم عليها حجّة التلازم والتشاكل والاقتران، بل تخضع لقانون المواضعة بين الناس. وقد يتسنى الاهتداء إليها بكثير من الرؤيّة والصبر، لأن الاقتران فيها لا يكون خالياً من أشراط ومماثلة فالعرف قد يقوم على مفاهيم الإيقون لتلازم الشكل، واللون، والموقع، وغيرها. فيخضعلها العرف من حيث يريد تبسيط مسالك الدلالة في السمة العرفية، وغالباً ما يتراجع الاعتباط، إذا أمكن البحث في مجال اللاشعور الجمعي، في مخزونه الديني، والأسطوري، والتاريخي، والثقافي، ففيه تكتسب القرائن شرعيتها الدلالية، ومعقولية تمثيلها السيميائي: " فالدلالة العرفية تنشئُ نظاماً علامياً ولكنه بذاته ليس نظاماً سببياً، وفي هذا تختلف عن نظام الدلالة الطبيعية ونظام الدلالة المنطقية، ولكنّ علّة الاقتران تتولّد بصفة طارئة بعد إحداث المواضعة وعندئذ يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته وإنّما مما التصق به من إصلاح فتكون سلطته من سلطة الأعراف " (27).

إن عادات مجتمع ما، تؤول نهاية الأمر إلى جملة من السيمات العرفية، التي تنوب عن اللغة، وتفصح عن كثير من التعابير التي لا يليق بها الحديث، ولا يُفصح عنها بوضوح، فتكون الإشارة كافية شافية لتبليغ المراد:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً وأهلاً وسهلاً بالحبيب المُتيّم

ف: "الإشارة التي يصطنعها الشاعر في هذين البيتين، لغة سيميائية، غايتها تبليغ عاطفة بذاتها وتوصيلها إلى الطرف المستقبل للدلالة على هدف كامن في النفس، دون اصطناع اللغة الطبيعية المألوفة لمثل هذه الغاية لدى إرادة التبليغ"(28) أو كقول آخر:

حواجبنا تقضي حوائجنا ونحن صموت والهوى يتكلّم

وحركة الحاجب سمة عرفية حُبلى بالدلالة تنوب مناب الحديث، الذي يقصر عنه اللسان أو يحجم عنه في مواقف كالخجل أو الخوف من الرقيب.

والملاحظ أن السمة الطبيعية، والمنطقية، والعرفية، تقع خارج نطاق اللغة من حيث كونها قرائن دالة ليس على ذواتها وحسب، بقدر ما تحيل على نظام تواصلي معقد يُسعفُ المتواصلين على إدراك جملة من التبليغات التي تتجاوز المُشاهَدَ إلى الغائب المستتر خلفها، سواء كانت القرائن سببيّة، أو عقلية، أو وضعية، فتزداد غزارةً وعطاءً كلّما كانت سبلها واضحة المُبتدى، بيّنة التماثل والتشابه. إلا أن إدراكها لا يتمّ بالصورة المجزأة التي عُرضت بها، وإنّما جملة واحدة، لأنّ: "هذه النماذج تتراكب بصفة تلقائية على نسق مُتبدّل تتغير فيه عناصر التركيب وثماره"(29).

3-سيمياء التواصل:

يرتبط التواصل بين الأطراف بالقصدية الواعية، التي يُناط بها رسالة ما، قصد التأثير في الآخر وإبلاغه، وهو من هذا الوجه لا يلتفت إلى التمظهرات البسيطة للعلامات، والتي تخلو من القصد، والتي يتمّ إدراكها بصفة تلقائية، كالدخان علامة على النار، وإذا أخذ الدخان شكلاً مميزاً -عند الهنود الحمر- أو لوناً ملفتاً- في الحروب- ساعتها يتلبّس بدلالة قصدية يوحي بالمواضعة ابتداءً، وبمضمون تواصلي بيّن المعنى عند متلقّيه.

وقد تجاوزت أبحاث "مونان" و"أوستين" و"مارتنيه" و"كرايس" و"بويسنس" التواصل اللساني إلى التواصل السيميائي، شريطة أن ينبني على الإبلاغية الواعية في تشكلاته المختلفة، والتي تدركها الحواس، الأمر الذي جعلهم يجمعون على العودة إلى المنطلقات السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للسمة فحصروا: "السيميائية بمعناها الدقيق في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية"(30) وقد حدّد "مارسيللو داسكال" موقف "بويسنس" من سيمياء التواصل بقوله: "ينبغي للسيميولوجيا حسب -بويسنس- أن تهتمّ بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بمجالات الوعي والمصنوعة قصداً من أجل التعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهتها. التواصل في رأي "بويسنس" هو ما يكوّن موضوع السيميولوجيا"(31) فالسمة عند هؤلاء أخيراً أمراً يُقصد من ورائه الاتصال بشخص ما أو إعلامه بشيء ما(32) فيضيق حقل السّمة ويتراجع إلى نطاق المواضعة الواعية، فيختفي ما أقامه

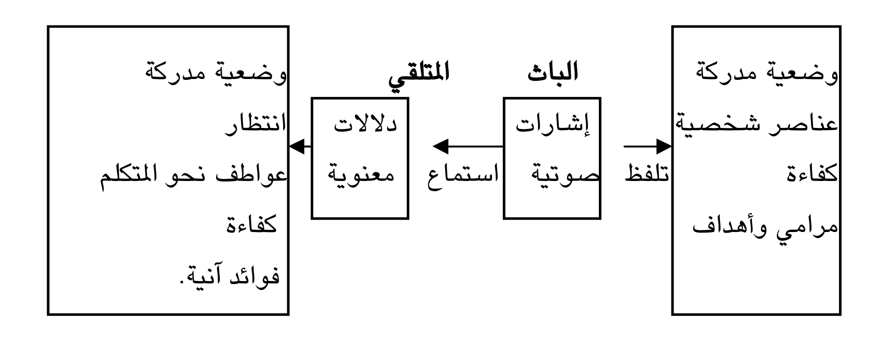
"الجاحظ" من خلال النّصبة، وما شاده "بيرس" من اشتمال العلامة على كل شيء دون أن تبقى شيئاً خارجها من خلال السيميوز. وتحتمّ على هذا الاتجاه أن يحدد أطره التي يتحرك خلالها، فأقام بحوثه الموسّعة لجهود "دي سوسير" قبلاً على محوري: التواصل والعلامة، من حيث كون الأول لسانيّا وغير لساني، وانشعاب الثاني إلى أصناف أربعة: إشارة، ورمزا، وإيقوناً، ومؤشراً.

أ-محور التواصل:

1-التواصل اللساني:

يتأسس التواصل اللساني، على فعل الكلام بين طرفين أو أكثر، وتتحدد طرائقه من خلال القنوات التي سطرتها نظرية التواصل الجاكوبسونية، وشرحت قنواتها ووظائفها كاشفة عن خطورة العملية من خلال انتقال الدلالة من الباث إلى المتلقي، وما يعتورها من تشويش، وتحوّل، ذلك أن اللغّة: "أداة يتوسّلها الإنسان لاتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته، ولا تقتصر اللغة في الواقع على أداء عملية التواصل، إلاّ أن التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، ويقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية"(33).

إلاّ أنّ خطورة التواصل تكمن في المفارقة الحاصلة بين "الدلالة" في حالة التلفظ، وبينها في حالة التسمّع، إذ تنتقل من مجال ذهني نفسي محكوم بخصائص ذاتية، واستعدادات، كفاءات فردية، إلى مجال مغاير تمام المغايرة، قد يسبغ عليها ما تحتمل من تأويل أو ينقص منها. كما تجسده الرسمة التالية:



لقد سبق "لدى سوسير"، أن عرّف التواصل اللساني على أنه حدث اجتماعي، مبني على التفاهم بين طرفين أو أكثر إذ ترتبط الصورة السمعية بالمفهوم مثيرة في النفس فكرة ما. لذة كان الدليل بمفهومه الواسع، حسب "دي سوسير": "الوحدة اللغوية التي تثير عند سماعها فكرة عن شيء آخر، إنّ مفهوم الدليل مرتبط بالجانب النفسي"(34).

وبوضعية الإدراك التي يكون عليها المتلقي، والمجال الذي يتواجد فيه بحسب طبيعة الكلام الموجه إليه، فدرجة الانتباه، والإقبال على الباث تكفل درجة أكبر من الانضباط، خاصة وأن خاصية الانتظار تُعدّ قابلية المتلقي لاستقبال نوع الرسالة، إذ كان يرقب ذلك الكلام وينتظره، فهو يريده فيوظف عواطفه تجاه الباث، لتزداد حاسة التقبل والالتقاط حدّة أو فتوراً. كما تقف كفاءته اللغوية واستعداداته الإدراكية لترجمة المسموع، قصد استخلاص فوائد آنية منها. وكلّما تظافرت هذه الخواص –وهي نفسية في جملتها– أزالت التشويش الذي يمكن أن يتلّبس الدلالات، ويحوّل القصد عن وجهته..

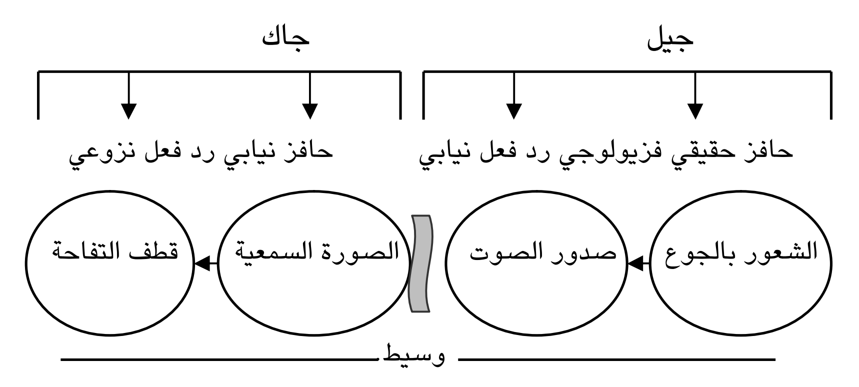
وقد حاول "بلو مفيلد" عبر حديث (جاك) و(جيل) أن يشرح دائرة الكلام انطلاقاً من حالة فيزيولوجية تنتاب (جيل) عند رؤيتها التفاحة، فتشعر بالجوع فتعبِّر عنه صوتياً، ويتحرك (جاك) لقطف التفاحة وتقديمها للفتاة. ودائرة التواصل من هذا المنحى سلوكية بحتة، تتوزع على ثلاث حركات:

1-وضعية قبل الكلام

2-كلام

3-وضعية بعد الكلام

ويلعب الحافز الفيزيولوجي دوراً أولياً في إثارة الصورة السمعية، والتي يلتقطها المتلقي فتملي عليه نزوعاً سلوكياً آخر يقوم بتلبيته:



فإذا كان "بلومفليد" يلتقي مع "سوسير" في التركيز على الطابع الاجتماعي لعملية التواصل إلا أنه يتجاوزه في ملاحظة: "طبيعة التبليغ فيما قبل الكلام وما بعده، فيرصد الجوّ المفضي

إلى فعل الكلام والتأثير الذي يحدثه في النفس هذا الكلام في الإبّان ذاته" (35) وواضح أن "بلومفيلد" ينحو نحواً سلوكياً، لا يقيم وزناً للجوانب العقلية والتصّورية والفكرية والنفسية، بل يجنح إلى ملاحظة المظاهر السلوكية، إخلاصاً للتوجه السلوكي الذي يمتح منه مادته (Behaviourisme) إذ يغدو التواصل اللغوي في نظرهم نمطاً من الاستجابات لمثيرات تفرزها البيئة: "لأن الاستجابة الكلامية مرتبطة بصورة مباشرة بالحافز، ولا تتطلب تدخل الأفكار، وذلك لأن اللغة في نظر السلوكيين لا تعدو أن تكون عادات صوتية يُكيّفها حافز البيئة" (36).

إذا كان "دوسوسير" قد أقام فهمه للتواصل اللساني على المفهوم النفسي الناشئ عن الصورة السمعية في كنف اجتماعي، وأقام "بلومفيلد" فهمه على النزوع السلوكي المؤسس على الحافز، والاستجابة، والوسط مع إبقائه على الطابع الاجتماعي للتواصل الملفوظ. فإن "شينون وويفر" يعالجانه من زاوية الإعلام، فيجنحان إلى التواصل الخطي الكتابي فيبتعدان عن "دي سوسير" و"بلومفليد" في أبعاد ثلاثة:

1-ضرورة الطابع الاجتماعي.

2-ضرورة ردّ الفعل.

3-الملفوظ السمعي(37)

وغاية تصور "شينون وويفر" للتواصل الإعلامي: "لا يعدو وصف القنوات التي يمرّ من عليها الخبر من لدن مبتدئه إلى منتهاه" (38).

2-التواصل غير اللساني:

لا ترقى درجته إلى التواصل اللساني، بل تأخذ شكلاً مميزاً من خلال اكتنازها دلالة أولية يوحي بها الشكل واللون والحجم إذ تكون إشارات نسقية وظيفتها تسهيل التواصل العملي كإشارات المرور، توحي بالثبات والاستقرار والإطراد، وقد تكون إشارات غير نسقية لعدم ثبوتها وتحوّلها المستمر كالملصقات الإشهارية الحاثّة على الاستهلاك، وقد تكون إشارية للدلالة على وجود مماثلاتها كالرسوم على الواجهات لإعلام المستهلك بوجودها...(39).

ب-محور العلامة:

إن فهم رواد الاتجاه التواصلي للعلامة، وإشباعها بالقصدية والوعي، يحدد خطورتها، فلا يبقيها في دائرة التنوع اللانهائي، بل يبقيها تحت سيطرة الإنسان، ليتخذ منها أداة توصيلية في آن، سواء تقلّبت في المجال الطبيعي أو المنطقي أو العرفي لأنّها وهي تسلك هذه المسالك تلبيّ حاجة أساسية لديه، بل: "إنّ نظرة عجلى إلى المراحل الحضارية التي مرّ بها الإنسان عبر الحقب الزمنية المختلفة تهدي إلى أن مركز الاستقطاب في الحضارة الإنسانية كان العلامة، من حيث هي معطى نفسي، وثقافي واجتماعي وحضاري بشكل عام، ولذلك فلا جرم أن تنصرف الجهود إلى تدارسها تدارساً أوفر من أجل استكشاف حقيقتها الدلالية ومجالها الإجرائي"(40) وقد استقرأ الاتجاه التواصلي فيها أربعة أصناف: إشارة، قرينة، ومماثلاً، ورمزاً.

1-الإشارة: يتجاوز مفهوم الإشارة كما حدّده "دو

سوسير" مفهوم "الكلمة" التقليدي من حيث كونها مفهوم مجرد يمتاز بالدقة، إذ هي الوحدة الناتجة عن اتحاد الدال والمدلول، فتتجسد كياناً كاملاً، إذ أن الدال لا يستمدّ معناه وقيمته من صورته الصوتية، إلاّ من خلال ارتباطه بمدلول آخر من خلال اصطلاح سائد على مرّ الزمن وفي بيئة معينة(41) وقد تعددت أنواعها خارج شكلها الخطّي فكانت:

أ-***الكهانة والعرافة***: لدلالتها على ما يحجبه ضمير الغيب، مستدلة عليه عن طريق سيمات مميزة يعلمها القائمون عليها، كدلالة السيمات الطبيعية على بعض الظواهر التنبؤية.

ب-***أعراض المرض***: المنبئة عن اندساس خبيث في الجسم، تكشف عنه فتكون بمثابة إنذارات الخطر يلتفت إليها المصاب، ويعلم منها الآسي نوعية المرض الكامن وراءها. أو كاختلال في الآلة تفصح عنه حشرجات الصوت المنبعث منها.

ج-***الآثار***: وهي ما تتلقفه الفراسة والدّراية والدّربة، فتستنطقه لمعرفة حقيقة الماضي، فالأثر دال على مُحدثه دلالة قوية، وما قراءة الشرطة إلاّ من هذا القبيل، خاصة وأن العلم الحديث "علم الإجرام" يستغل هذا الحقل ويجري فيه فتوحات جليلة كل حين.

وما يميزها بقوة: "أنها حاضرة مدركة، ظاهرة، تجعل نفسها رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها في ذاتها وشرحها الشرح المراد أنّى ومتى ظهرت" (42).

2–المؤشر: إذا كانت الإشارة قصدية للتواصل، فالمؤشر ينتج في غياب الإرادة التوصيلية القصدية، لأن البحث عن المؤشرات (Indices) هو الانطلاق من المعلوم الظاهر إلى المجهول، وإلى اللامرئي من خلال المرئي، فالمؤشر موجود حاضر دون إرادة توصيلية، ولكن استنطاقه يفضي إلى جملة من الحقائق اليقينية الكامنة وراءه، فرؤية الدّم تحيل مباشرة إلى وجود حادث أو خطر أو مرض.. وإذا تواتر ورود المؤشر وارتبط بدلالة معينة أمكن تحويله إلى إشارة ذات قصد، وهو قبل ذاك لا يقوم بمهمة توصيلية، إلاّ إذا وجد المتلقي له، وإلاّ فسيحتفظ بدلالته كامنة فيه.

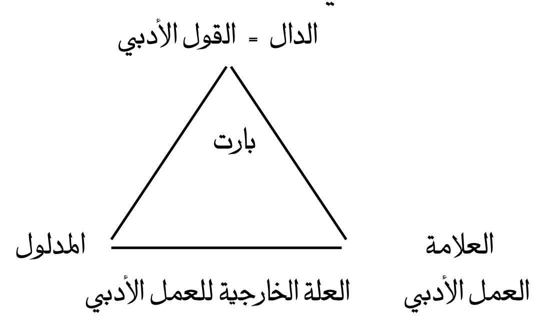
3–الأيقون: إنه الدليل الذي يحيل على موضوع: "الذي يعبّر عنه بواسطة صفاته الخاصة، فالتصميم الهندسي للمنزل هو دليل أيقوني، نظراً لوجود علاقة تطابق بين المنزل وتصميمه، أي هناك علاقة نوعية بين الأيقونة ومرجعها"(43) إن كلّ تصميم، أو لوحة، إيقون ما دام صورة للموضوع(44) لأن ميزة المماثلة علاقة طبيعية رابطة بين الشيء وإيقونه.

4–الرمز: "علامة العلامة، أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها"(45) فيكون الرمز تجاوزٌ للإيقون، وانتفاءٌ للمماثلة، ومن هنا قدرته على تمثيل الخوف، والفرح، والحزن، والعدل.. فكل شيء ارتبط بمعنى ارتباطاً تلازمياً صار رمزاً يحيل على المعنى، فالسلحفاة رمز للبطء، والأفعى رمز للغدر.. ذلك أن الرّمز: "لا يناظر أو يلخّص شيئاً معلوماً، لأنه إنّما يحيل على شيء مجهول نسبياً، فليس هو

مشابهة (إيقونا) وتلخيصاً لما يرمز إليه، وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي"(46). إن العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما الرمز إيحاء عام إلى معنى يدرك حدسياً(47).

4-سيمياء الدلالة:

إن ما يميز سيمياء الدلالة -لدى "بارت" خاصة- هو إخلاصها للنموذج السوسيري، في الإقرار بمبدأ ثنائية الدال والمدلول في تشكيل العلامة، ثم التوسع خارج هذا التصور لتتسع حقيقة الدال إلى العبارة، وحقيقة المدلول إلى المحتوى، ينتج عن جماعها النص كعلامة دالة، فيكون المثلث السوسيري موسعاً عند "بارت" على النحو التالي:



ويتّضح المثلث من خلال مثال "باقة الورد" كدال، والعاطفة المصاحبة لها كمدلول، والعلاقة الجامعة بينهما في وحدة العلامة. فباقة الورد كدال خالية من المعنى لأنّها لا تعدو أن تكون نباتاً. أمّا كونها مدلولاً فهي مشبعة بالدلالة لأنّها تقليد، وعرف يحيل

على سلوك معين(48) ويقترح "بارت" بعد هذا أن نسمي الدال بالشكل، والمدلول بالمفهوم، والعلامة بالتدليل عند تعرضنا للأسطورة، خلافاً للغة ما دامت السيمولوجيا كعلم عام للعلامات: "تمازج العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، والأناسة، والتحليل النفسي، ونظرية الفن.."(49) ذلك أن السيمولوجيا بمعزل عن نظرية اجتماعية انثروبولوجية وسيكولوجية، وصف ساذج خال من كل قوة شارحة(50).

لقد كرّس هذا الفهم إعادة النظر في الثنائيات اللسانية التي أقامها "دوسوسير" قبلاً من زاوية سيميائية، وألبستها مفاهيم أوسع تتناسب والحاجة إليها في الحقل الجديد فتجاوزت اللسانيات في نظرتها إلى اللسان كلغة وكلام ودال ومدلول، ومركب، ونظام، وتقرير، وإيحاء، وكأن الفهم السيميائي- من خلال "بارت" -وإن استظل باللسانيات كحقل عام، عندما قلب التصور السوسيري، خلق للأشياء لغة من حيث أشكالها وزُمرِها، والحديث عنها "كلام" لا حق بها، فاللباس له لغته- مثلاً- من خلال كونه علامة دالة في التواصل اللباسي، والإفصاح عنها "كلام"..

ولا يتأتى لنا إدراك هذا التوسيع إلاّ من خلال التدرج من النظرة السوسيرية لهذه الثنائيات، إلى ما قرّرته سيميائية الدلالة، وقد قدّم "عبد السلام المسدي" جملة من المعادلات التحويلية تنزاح عن الحقل اللساني إلى السيميائي، إلى ما قصدته "كريستيفا" أخيراً من اعتبار السيميائية فاعلة في وسط اجتماعي أنثروبولوجي، نفسي. وجملة المعادلات التحويلية تُكسب كل

ثنائية إشباعاً سيميائياً خاصاً:

أ–صورة ×قناة حسية= تشّكل

ب–شكل× مواضعة= علامة

ج– علامات× علائق= بنية (تركيب)

د– بنى× تنضيد= نظام.

هـ– أنظمة× نسق= جهاز

و– جهاز× وظيفة= مؤسسة

ز– مؤسسة ×عقد اجتماعي= مؤسسة اجتماعية(51).

فإذا اعتبرنا معادلة (الصورة× قناة حسية) لسانياً منشأ العلامة اللغوية، فإن مفهوم التشكل المادي يحيلنا على العلامة السيميائية التي توّحد بين الدال والمدلول: "ومن هنا يمكن القول أن هناك علامة لسانية، وأخرى سيميائية لا تُفهم طبيعة إحداها إلا بفهم طبيعة الأخرى، وعلى أن السيميائية منهما تتميز على اللسانية بكون دلالتها تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، وهذه الوظيفة رهينة الاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليسا شيئاً غير علامة هذا الاستعمال" (52) فالمعاطف وقاية للجسد من البرد وإبّانها الشتاء ومجيء ذلك الإبّان علامة دالة ومدلولها ارتداؤها(53) ويتسع مجال العلامة السيميائية على هذا النحو ليشمل اللون، والشكل، والذوق، والرائحة، من خلال قيام اصطلاح يعطيلها دلالة معينة ترتبط بمفهوم وقتي معين، يُكسبها معان تجعل مهمة التوصيل ممكنة، حافلة بالوفرة والتجدّد، وقد وجد اللون، والرائحة، والشكل استخدامات جمّة في التواصل الحربي مثلاً حين يتعذر إقامة التواصل الصوتي. فرؤية شكل ما في وقت ما، يوحي

بسلوك معين لدى الفرقة المخصص لها. أو لون الدخان المستعمل في حالات الانسحاب والهجوم...

غير أن العلامات تتعدد وتتكاثر، وترتبط بغيرها في نظام معقد من الدلالة في حقل معين كالإشارات الحربية المذكورة، حتى وإن اتّسمت بالسرية، فهي مدركة عند أصحابها، وتشكل شبكة علامية قائمة بذاتها، تفضي الواحدة منها إلى الأخرى، كتنظيم للسلوكات أثناء العمليات الخاصة. وعندئذ: "تنشأ "بنية" تكون حصيلة اندراج العلامة في نسيج مماثل، وقد تظل البنية الناشئة فريدة معزولة، وقد تتعدد وتتكاثر ضمن ارتباطات جديدة بينها" (54). أمّا في العرف السيميائي، فإن النظام جامع لكل أشكال العلامات الاختلافية في الحقل ذاته، ويقوم التركيب بصياغة جملة العلامات، صياغة تتراكب فيها الأشياء في إبان واحد يسمح بتراكبها على نحو ما، فالنظام كاللغة، والتركيب كالكلام.. فما دمنا نستطيع في نظام ذكر الطاقية، والقبعة، فإنّه يتعذر علينا في التركيب ارتداؤها في آن واحد.. إنّه عين التصور السوسيري فيما يخصّ العلامة اللغوية، إذ لاحظ: "إنّ العلاقات التي توجد بين الألفاظ يمكن أن تنمو على صعيدين يتلاءمان مع شكلين من أشكال النشاط الذهني. أولهما صعيد المركبات (السلسلة الكلامية)، حيث تستمد كل لفظة قيمتها من تعارضها مع سابقاتها ولاحقاتها. أما النشاط التحليلي الذي ينطبق على المركب فهو التقطيع. الصعيد الثاني هو صعيد تداعي الألفاظ وتجميعها خارج الخطاب (أي النظامي)(55). بقي إذن أن التركيب في النظام السيميائي في شكله اللساني يُعدُّ مخططاً للتعبير يزدوج ليكون مخططاً آخر للمضمون الموسع للمخطط الأول. ما

دام الأول محصوله التقرير، ووظيفة الثاني الإيحاء، والفصل بين الأول والثاني لا يستقيم عملياً، بل مردّه للتفكيك فقط، حيث يكون الأول دالاً على الثاني، ينطلق من اللغة المنطوقة. وذلك ما يجعل المخطط الثاني ذاته مخططاً تعبيرياً ما دام يصطنع اللغة، فتتوسع الدائرة أكثر، إذ يتحول النظام الموحي إلى دال يحيل على نظام آخر، وهكذا و: "هذه الطريقة الثانية، هي حالة اللغة الواصفة للغة، تلك التي هي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي، أو أنّها بعبارة أخرى سيميائية أخرى" (56).

وتحيلنا المعادلة الخامسة: (أنظمة× نسق= جهاز) إلى سيمياء الثقافة المستفيدة من الفلسفة الماركسية خاصة عند "يوري لوتمان"، و"فياتشلاف" و"إيفانوف" و"بوريس أو سبنسكي" و"فلادمير توبوروف" و"ألكسندر بياتيجورسكي" والمطلة على فلسفة الأشكال الرّمزية عند "أرنست كاسرر" في كتابه: (اللغة والأسطورة) و(الدولة والأسطورة).. وحصيلة التصور في سيمياء الثقافة، أن الإنسان، والحيوان، والآلات، أنساق تنتظمها العلامة، وهي عند الإنسان أكثر غنى وتعقيداً، ما دامت اللغة الطبيعية تختزن تصور الإنسان للعالم، وكأنها نموذج للعالم الخارجي الذي يحمل للإنسان تصوراً

ذهنياً. فالنظام السيميائي نَمذجة للعالم، وقد: "أصبحت هذه المفهومات أسساً محورية في الدراسات السيميائية "السوفياتية" كلّها، فتوصف الأنظمة السيميائية بأنها أنظمة مُنمذجة للعالم، أي: أنّها تضع عناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني، هو

نسق أو نموذج، لذلك يرى "إيفانوف" أن لا بدّ من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي، وأن اللغة هي النظام الأولي بالنسبة للأنظمة المشتّقة منها، ومنها الأساطير، والأديان، والفنون" (57).

وتنضاف سيميائية الثقافة، إلى حلقة التواصل، ما دامت لا ترى للعلامة قيمة إلاّ إذا وُضعت في وسط ثقافي معين، يُكسبها دلالتها الحقّة، وينيطُ بها قيمة توصيلية معينة. كما أنّه لا شأنلها معزولة مفردة، بل لا بدّ من اندراجها في نظام محدد تتحرك في مداراته، وربّما ذاك ما عبّرت عنه المعادلة بلفظ "جهاز" ما دام الحديث عنها وسط ثقافة محددة، أو دين أو أسطورة...

كما أنّنا واجدون في النّص الذي ترجمه "نصر حامد أبو زيد": "العلامة الواشية: مسح للسيميوطيقا" ضمن كتاب: "أنظمة العلامات في اللغة، والأدب، والثقافة" والذي يعود أساساً إلى أقطاب مدرسة موسكو/ تارتو بعنوان: "نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات" أبرز خطوط سيمياء الثقافة، نلخصها عن (معرفة الآخر) في الشكل التالي:

أ- تقوم الأنظمة السيميائية بوظيفتها التوصيلية متساندة على الرّغم من كونها بنيات عضوية جوهرية، ما دامت تترابط داخلياً، وخارجياً برباط ثقافي معين.

ب- كما يمكن أن تشكل ثقافات متعددة وحدة بنائية عامة في إطار جغرافي، عرفي، ديني، كثقافات الشعوب الإسلامية.

ج- يتجاوز مصطلح "النص" حدود المكتوب، والإطار اللغوي إلى أيّ "حامل" لمعنى "نصّي" كالحفل،

والعرس، والعمل الفني، والقطعة الموسيقية.

د- يُنظر إلى "النص" على أنّه علامة كاملة، أو متوالية من العلامات، يشكل في الحالة الأولى وحدة غير مجزأة، وفي الثانية إلى خواص، وملامح مميزة.

5- يُنظر إلى وضعية المرسل، والمرسل إليه متصلاً بالثقافة، إذ تكتسي عملية الاتصال الثقافي أهمية خاصة إذا ما نُظر إليها من هذا الموقع أو ذاك.

و- يُنظر إلى الثقافة على أنها مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصة المتدرجة ويمكن اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص المرتبطة بمجموعة من الوظائف، أو اعتبارها كمّاً من النصوص المرتبطة بمجموعة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوص.

ز- النصوص المبدعة، تحتوي على ذاكرة المشاركين فيها، فهي تستوعب ثقافة معينة من ثقافة أخرى إذ: "يؤدي استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى إلى إشاعة، وبثّ بعض أنماط السلوك، وبعض أبنية الشخصية خلال فترات طويلة" (58).

5- التحليل السيميائي:

ربّما حان أوان مساءلة التحليل السيميائي في خطواته لمقاربة النصّ الإبداعي (القراءة السيميائية) كأن نسأل: من أين؟ وإلى أين؟ وربما حالت الحيرة بنا أشواطاً، ونحن نبحث عن مبدإ

الخيط، الذي نمسك به، ونحن نبتغي قراءة سيميائية "محضة".

إذا ألقينا نظرة متأنية، مشبعة بالتأمل، والتمحيص، لا تندفع وراء بريق الجديد وتألقه وخلابيته، كشفت لنا أن للقدماء –شرقا وغربا– نشاط يماثل التحليل السيميائي في بعض أشكاله، وهم يقلّبون النّص الإبداعي على وجوهه، فيغدو الزعم بجدّة المنهج مجرّد مكابرة تخلو من اليقين العلمي إذ: "من المكابرة الزعم بأن المعاصرين اليوم –وحدهم– هم الذين اهتدوا إلى إشكالية القراءة السيميائية بكل إنجازاتها اللسانية، وعلى تعدد حقول تأويلاتها المستكشفة، ذلك بأننا نصادف قراءات أدبية للنص تكاد تندرج اندراجاً تاماً في حقل السيميائية الأدبية، ولنضرب لذلك مثلا... بأعمال تراثية كشرح "المرزوقي" لنصوص حماسة "أبي تمام"، وشرح أبيات "المتنبي" لابن سيده"، وبدرجة أدنى شرح مقامات "الحريري"(59).

ربما كان هذا "التصدير" –الذي افتتح به "عبد الملك مرتاض" عمله التحليلي (60)– اعتراض يتغاضى عنه المتحدثون عن السيميائية، الناقلون عن الغرب، والذين ركموا إنجازاته النظرية في أعمالهم رَكْمًا لا يبين أوّله من آخره، مما صعّب مهمة الاستيعاب، بله التطاول إلى محاولة الإجراء والتطبيق، فكانت أعما لهم "رصْفاً" لمترجمات باهتة تُغرق مادتها في آتون المصطلح، مكررة في أشكال متعددة مقولات يصعب ردّها إلى أصو لها. خاصة وأن الأعمال المترجمة، أجزاء من أعمال كاملة، لا تُختار من أجل وضوحها واستيفائها المطلب السيميائي، بقدر ما تخضع لنزوات شخصية، لا ترجع إلى منهج ولا تؤول إلى مشروع

واضح بيّن، يأخذ المترجم نفسه به...

فإذا سألنا "عبد الملك مرتاض": هل هناك قراءة سيميائية "محضة"؟ أجاب: "إننا من السذاجة أن نزعم أن نبلغ من النص الذي نقرؤه منتهاه، إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فقط، ومنظور اجتماعي فقط، أو بنيوي فقط- مثلاً... من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصّها، مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا تقع في التلفيقية، وقد ألفينا بعض المفكرين الغربيين، حاول المزاوجة بين البنيوية والاجتماعية لتحويلها إلى تركيبية منهجية جديدة، هي البنيوية التكوينية... وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص التي تناولناها، على محاولة المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة بين جملة من الأجناس، باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بمنظور أحادي إلى النص لأن مثل ذلك المنظور مهما كان كاملاً دقيقاً، فلن يبلغ من النص كل ما فيه من مركبات لسانية، وإديولوجية، وجمالية، ونفسية" (61).

والذي يعطي لهذا الطرح قيمة منهجية وعلمية في آن واحد، شمولية النظرة التي لا تفتّت عناصر المعرفة، وتعزلها عن بعضها البعض، ثم التغاضي عن علاقاتها وترابطها، الشيء الذي يقيم حدوداً وهمية بينها، تزيد من حيرة الدارس، فلا يدري أيها أسبق وأيها ألحق، فيحيلها إلى تراكم، تتداخل من خلاله متشابهاتها، تداخلاً منفراً يشكل عند الدارس ضرباً من التدابر والتناحر، وكأن اللاحق يهدم السابق، ويتبرأ منه: والنظرة الشمولية نظرة مركِّبة أولاً محلِّلة ثانياً، تلحظ السيرورة العلمية في كل أشكال

التواصل المنهجي. ثم تميز خصوصيات كل إجراء، وتُمحص أدواته، حتى تبلغ فيه مبلغ الجدّة والطرافة، فتعطيه حقه من الحداثة، وتكشف ما فيه من بذور التجارب التي ستحيله هو الآخر إلى حلقة في سلسلة التواصل المنهجي القلق. ذلك: "أن معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض، وقائم بعضها على بعض، فلا البنيوية، والنفسانية، ولا السيميائية، ولا الأسلوبية نفسها، تستطيع إحداهن أن تزعم أنها ناشئة من عدم. وأن كل أدواتها التقنية ومصطلحاتها المفهوماتية الجديدة، فاللسانيات، قامت على جهود النحاة، وفقهاء اللغة وحتى المعجميين، كما أن الأسلوبية على الرغم من أنها فرع من اللسانيات تصنيفاً، إلاّ أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان والمعاني، والبديع، ولم تقم البنيوية إلاّ على جهود الشكلانيين الروس، وجهود "دي سوسير"، على حين أن السيميائية هي خليط من اللسانيات والنحويات، وربما البلاغيات، لأن التشاكل (lostopie) بأنواعه الذي اهتدى إليه "غريماس" لا يعدو أن يكون تجسيداً لمساعي ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين، وكل ما في الأمر أن المساعي المعاصرة تتسم بتقنيات أدق، ومنهجية أكثر صرامة" (62).

إن مثل هذه النظرة الشمولية، تشيع كثيراً من دفء اليقين في روع الدارس، فلا تُلقي به في حضن علم مستغلق المفاهيم، غريب الطرح والأداة، بل توحي إليه باستمرار طبيعي في الحقل المعرفي، يتسم بحيرة البحث المستمر عن الأداة المثلى، والمنهج الأكمل، وتُبشره بإمكانية الاستفادة ممّا حصّل من معارف سالفة، وأن لا يُلقي بها ظهرياً، بل يستحضرها دوماً لأنّها كفيلة بأن تمدّه

بمفاتيح جليلة لمواصلة المشوار القرائي... فتكون القراءة السيميائية خطوة جريئة في خطوات المسار التحليلي ينصّب اهتمامها على العلامة وإيحاءاتها المختلفة في إطار عام، حدّدته اللسانيات في مستويات تحليلها للقول، وفي إطار البنية، والنسق، والسياق، والصورة، والكمون، والتضمن، والاستقراء، والنيّة، والحدّس... لأنه: "من الكبارة الادعاء بأن علماً بمفرده قادر على الاستقلال الذاتي، والاكتفاء بأدواته الاصطلاحية، وأسسه المنهجية الذاتية وحدها، فمثل هذا التصور للأمور تجاوزه على أيامنا هذه الزمن، ولعل ما يحدث من تعاون بين المؤسسات الصناعية المتطورة ما يجعلنا نقتنع بوجوب التعاون بين العلماء الإنسانيين" (63).

وليس يمنع التموقع في إطار السيميائية من الانتشار خارجه لضرورة إشباع النص، خاصة وأن مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه، فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة، ذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية. لأن التقوقع داخل الإطار الضيق يقضي ابتداءاً على طموح القراءة السيميائية، ويحيلها إلى شيء ميكانيكي، كثيراً ما عانت منه البنيوية الشكلانية قبل تطعيمها بالاجتماعية.

ومطلب "عبد الملك مرتاض" في "جمعانية القراءة" إخصاب للقراءة السيميائية، وإثراء منهجي لأدواتها، لا يغمط النّص حقّه، ولا يحدُّ القارئ وانتشاره في مناحيه الذاتية، والذوقية، والثقافية، والحضارية، والزمكانية. فالذات القارئة في "جمعانية القراءة" ذات متحررة، ترود النّص مؤمنة بوجوب التّوسع، والتّعمق،

واستنطاق المقول، واللامقول فيه...

ولا يتحدّد مفهوم "جمعانية القراءة" من خلال عمليات انتقائية ساذجة، وإنما يتحدد بتمركز القارئ في إطار واحد، ثم الاستفادة من كل معرفة تتيح له توسيع وسائله، وشحذ أدواته، وفتق خواطره، وتفجير عطائية النص بين يديه. وهو بعْدُ لا يبغي بها إلى التعدّد: "بحيث كل قراءة تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية، وثالثة أسلوبية، وأخرى تنزع منزعاً آخر... وهلّم جراً، ثم إن داخل القراءة النوعية الواحدة، قد تتولج جملة من القراءات كما يحدث ذلك في تأويل بيت من الشعر نحوياً" (64).

لقد تأسست رؤية "عبد الملك مرتاض" على جملة من المبادئ كانت العامل الأول في تسطيرها وإدراجها في تصديره للقراءة السيميائية للخطاب الشعري، لتكون بين يدي القارئ، تحذيرا منهجيا، غرضه تبيان المسعى العلمي الذي يروم، بعيداً عن ضبابية النَّقلَةَ الذين يجتزئون النصوص، ويقدمونها مبتوتة عن مصادرها، ثم يقيمون عليها أعمالهم التطبيقية.. فهو يخاطب القارئ، ويرى أنّ له من الحقّ أن يعرف:

1- **لا يوجد منهج كامل**: "ومن التعصب (والتعصب سلوك غير علمي ولا حتى أخلاقي) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه هو وحده الأليق، والأجدر أن يتّبع.. وإذا سلمنا بأن كل منهج ناقص، وكل ناقص يفتقر إلى كمال، وكل كمال مستحيل على هذه الأرض، اقتنعنا بضرورة تظافر جهود كلّ الكفاءات النقدية، والعبقريات النظرية

لمحاولة إيجاد مقاربة تبتعد ما أمكن عن النقص والخلل، وتقترب ما أمكن من الكمال"(65) لذا توجبت ضرورة الإضافة والاسهام الذاتي في الإجراء، والذي يكسو العمل بشيء من الشرعية الذاتية، ويبعده عن النظرة الضيّقة التي لا تتجاوز مدى اتجاهه.

2- **إمكانية التركيب بين المناهج**: "إن تهجين أي منهج أمر ضروري لتكتمل أدواته، وليصبح أقدر على العطاء والرؤية"(66) و: "من أجل ذلك تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التركيب المنهجي لدى قراءة نصّها مع محاولة تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا تقع في التلفيقية" (67).

3- **مناسبة المنهج المركب للجنس المقروء**:

أ- البنيوية التكوينية تحليلاً مع التفكيك إجراءً إذا كان النص روائياً واقعياً.

ب- البنيوية بالاستعانة بالسيميائية تحليلاً، وفهماً، والتفكيك إجراءً إذا كان النص روائياً جديداً.

ج- البنيوية اللسانية والسيميائية تحليلاً وفهماً، والتفكيك إجراءً إذا كان النص شعراً.(68)

ذلك أن النّص الشعري يفكك بنيوياً للكشف عن بناه الفنية، ولسانياً لعرض جمالية نسجه (إيقاع، أدوات أسلوبية، توظيف الضمائر، وأسماء الإشارة، تركيب):

"واستخدام السيميائية في تحليل نص شعري، إنما يكون للكشف عن نظام العلامات في هذا النص على أساس أنّها

قائمة بذاتها فيه لا مجرّد وسيط، وذلك بتعرية البنية الفنية له، وبصهرها في بوتقات التشاكل، والتباين، والتناص، والتقاين، والانزياح الذي يحرّف الدلالة عن موضعها، فيمنحها خصوصية دلالية جديدة طرأت عليها وانضافت إليها بفعل التوتر الأسلوبي"(69).

4- **عائق الطول**: "يتعذر جداً -في رأينا على الأقل- تناول نص طويل، سواء علينا أكان نثرياً أو شعرياً بمنهج جانح إلى السيميائية، لما يتطلب تتبع كلّ منطوقاته من تحليل فرداني، ومزدوج، ومركب، وجمعاني، ونحوي، ودلالي، مورفولوجي من تحليل متشاكل وغير متشاكل، ومتياقن ومتحايل (من تبادل الحيز "الفضاء" المواقع في النص)"(70) ثم إن كثرة المناهج -من خلال هذه الرؤية الشمولية - ليست عائقاً يثقل كاهل الدارس، ويبدد جهوده، ويعوق سيره، وإنما هي بمثابة المعين الثرّ، يغترف منه كلّما شاء، بل كلما دعت ضرورات التحليل للاستفادة من هذا الحقل أو ذاك شريطة أن يظلّ الإطار واحداً يؤول إليه كلّما انتشر خارجه يمنح أداة أو يستعير مفهوماً، أو يستنجد بمعرفة لأنها: "مزية ثقافية نلتمس فيها طلبتنا كلّما احتجنا إليها"(71)... فالسيميائية من هذا الباب و:"بحكم عنفوان شبابها وقوة أسر تقنياتها التي تقوم على الفيزياء، والرياضيات، والفلسفة، والمنطق. تحاول احتواء كل العلوم التقليدية -كما رأينا- التي بها يحلّل الخطاب الأدبي"(72). ويبقى النص - أخيراً- عالماً متحوّلاً، كثير التلوّن، في انتقاله من الكاتب إلى

القارئ يتشكل بفعل كمياء الكتابة أولاً عند المبدع في اختماره فكرة، وتداخل عناصره، وذوبان مادته في بوتقات التشاكل، والتباين، والانزياح، ثم بفعل فيزياء التواصل عند المتلقي، ليثير ويتأثر على السواء، والنّص: "الذي يصل إلى قارئ لا يعني دوماً أنّه يصل إلى آخر بالشدّة والطريقة ذاتها، وكما للكاتب مخبره يختصّ بتفاعلاته، فإن للقارئ تكوينه الخاص به، تشارك الذاكرة والثقافة المكتسبة والمزاج في صنعه، وتبقى العلاقة بين الكتابة والقارئ علاقة فيزيائية، وإن ساهمت أحياناً في تغيير، أو في خلخلة يقينه، أو رؤيته" (73).

فإذا كان "غريماس" يعترف باحتواء النص الأدبي على جملة من "الأزوطبيات" داخل قراءة واحدة ضمن السيميائية، فإنّه يرفض تعددية القراءة، بمعنى أن النّص الواحد ينفتح على جملة من القراءات تبعاً لثقافة القراء، وأهوائهم، وإديولوجياتهم، فإنّه يصف القراءة المتعددة (الجمعانية) بالافتراض الفجّ الذي يتّسم بتعذر الإثبات(74) فإنّ "عبد الملك مرتاض" يرفض ذلك، ويقّر إمكانية تعدد القراءة ضمن إزوطوبيات معينة للنص الواحد، ويرجع ذلك إلى سعة التجربة، وعمق الثقافة اللسانية، وكثرة الممارسة.

وإذا سلمنا مع "وليد إخلاصي" أنّ للكتابة أقنعة: "كالمثل اليوناني القديم على خشبة المسرح، يلبس أقنعته لإقناع الآخرين، والكتابة لها أقنعتها المختلفة المتباينة من خلال كاتب واحد. خيّل إليّ أنني قادر على حصر اشكال تلك الأقنعة التي تلبسها الكتابة،

وهي تلعب دورها.. في تسعة أقنعة" (75) ثم إن هذه الأقنعة قد تجيء فرادى، أو تتراكب، وتتعدد مشكلة ما أسماه "غريماس" ب "الأزوطوبيات"، والكشف عنها يقتضي تعدد الفعل القرائي بتعدد النظر إليها وقد لخّصها الباحث في النقاط التالية:

أ- **قناع التفسير والتجسيد**: تُفسر به الحياة، والأحداث، والوقائع...

ب- **قناع التنوير والكشف**: به تُلقي الضوء على ما يجري داخل الحياة، وخارجها وتحليلها.

ج- **قناع التنبؤ**: الذي يدخل به الكاتب مشهد المستقبل بثقة.

د- **قناع التحريض**: إذ تصبح به الكتابة وسيلة للتغيير.

ذ- **قناع التغيير**: وبه تتجاوز الكتابة مرحلة التحريض لتصبح تغييراً للحياة نفسها.

و- **قناع العزاء**: وبه تكون الكتابة وسيلة لتعزية الجنس البشري في آلامه، وأحزانه وغربته، وتخوّفه، وخشيته من الموت.

ز- **قناع تحقيق الذات**: وبه يتحقق الوجود الفردي والجماعي...

ح- **قناع الحكمة**: وبه تكون الكتابة وسيلة خطيرة لخلق الحكمة عند الإنسان، والاقتداء بها، والسعي إليها.

ط- **قناع خلق الشعور بالجمال**: إذ تتحول الكتابة إلى طقس تتلى فيه صبْوَة الكاتب في إسعاد الآخرين وفتح نوافذ على أعماقهم تدخل عبرها أشعة الجمال المطلق أو النسبي(76)

فاللعبة المقنّعة التي تؤديها الكتابة من خلال النّص تعدّد مستوياتها العطائية حين تتراكب الأقنعة في نسق واحد، قد يكون شارحاً مفسراً، يستعرض مشهداً عادياً مكروراً، ولكن في نفس الوقت يثير جملة من الأسئلة في نفس القارئ، عن جملة المسبّبات لمثل تلك الوضعيات وذلك الشعور الروتيني المرير، وهي أسئلة قد تتهم نمط التربية والتكوين والتوجه السياسي/الاجتماعي المتغاضي عنها وعن مثيلاتها، والوعي الفردي والعام المخدَّر الذي ألفها واستكان لها دون العمل على تغييرها...

فالقناع الواصف، وإن ظهر بريئاً في لغته ونقله إلاّ أنّه قناع محرّض يهدف إلى إثارة مثل هذه التساؤلات دون الإفصاح عنها. وكأنه يريد أن تكون اليقظة من القارئ شيئاً تلقائياً نابعاً منه يتحمّس له أكثر..(77) فالمقاربة الفردانية لنص هذه أقنعته، مقاربة قاصرة لا تفي بغرضه، وتحتّم الإقرار بجمعانية القراءة حتى تتكشف أقنعته المتراكبة.

٧هوامش:

1- عبد السلام المسدي. اللسانيات وأسسها المعرفية. ص: 30. الدار التونسية للنشر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

2-محمد عبد الحميد أبو العزم: التوصيل العلامي والتواصل اللغوي. في كتاب: اللسانيات من خلال النصوص. عبد السلام المسدي: ص: 27. الدار التونسية للنشر ط: 1 جوان 1984.

3- عبد السلام المسدي: م س ص: 30.

4- صلاح فضل: في علاقة اللسانيات بالعلامية.. في اللسانيات من خلال النصوص م س ص: 180.

5- بيار جيرو: علم الإشارة. (ت) منذر العياشي. ص: 24. دار طلاس 1988.

6- R.BARTHES. ELEMENTS DE SIMIOLOGIE. COMMUNICATION. N. 24 P. 2.

7- J. KRISTIVA. THEORIE Dénsemble. ed. seuil. p. 4.

8- عبد السلام المسدي: م س ص: 68-69.

9- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة (ت) محمد البكري. ص: 16. دار الشؤون الثقافية ببغداد. 1986.

10- محمد عبد الحميد أبو العزم: م م س ص: 26.

11- انظر: عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية. مجلة تجليات الحداثة ص:11: ع: 2/1993. وهران. الجزائر.

12- انظر: م س ص: 11.

13- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ص:4 دار إفريقيا الشرق للنشر. 1987 الرباط. المغرب.

14- J. KRISTIVA. LE LANGUAGE CET INCONNU. ED. SEUIL. 1981.P.293.

15- أميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة/ في أنظمة العلامات (ت) سيزا قاسم. أورده (عبد اللّه ابراهيم. سعيد الغانمي. عواد علي.) معرفة الآخر ص: 83. الدار البيضاء 1990.

16- TODOROV. DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DU LANGUAGE. P. 113. SEUIL.

ذكره أنور المرتجي: م س ص: 4.

17- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات. ص: 147. ديوان المطبوعات الجامعية 1994.

18- الغزالي أبو حامد: معيار العلم. ص: 35. 36. أورده أحمد حساني. م س ص: 143.

19- الجرجاني: أسرار البلاغة. ص: 325. أورده أحمد حساني. م س ص: 142.

20- عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية. م.س.ص:46.

21- عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيميائية. م س ص: 11. 12.

22- عبد السلام المسدي: م س ص: 47.

23- ابن سينا: الإشارات والتنبيهات. ص: 1/ 23. 24- أورده أحمد حساني. م س ص:49.

24- عبد السلام المسدي: م س ص: 50.

25- م س ص: 50.

26- م س ص: 51.

27- م س ص: 52.

28- عبد الملك مرتاض: م س ص: 19.

29- عبد السلام المسدي: م. س. ص: 56

30- عبد اللّه ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر. م س ص: 85.

31- م س ص: 85.

32- انظر. ميشال زكريا: الألسنة. علم اللغة الحديث. ص: 47. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط:1983 بيروت. ص47.

33- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. م س ص:8.

34- م س ص: 8

35- عبد الملك مرتاض: نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي م تجليات الحداثة ع1 ص: 17

36- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات: م س ص: 152.

37- عبد الملك مرتاض: م س ص:18.

38- م س ص: 19.

39- انظر: معرفة الأخر. م س ص: 92.

40- أحمد حساني: م س ص: 137. 138.

41- انظر: ميشال زكريا: م س ص: 179. وما بعدها.

42- معرفة الآخر: م. س. ص: 94

43- أنور المرتجي: م س ص: 5.

44- JOHON LYONS ELEMENTS DE SEMANTIQUE TR SEMENTIQUE TR. JAQUES DURAND. P. 87. ED. LAROUSSE.

45- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. ص: 45. الدار البيضاء 1988.

46- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. ص:20. دار الأندلس. دار الكندي. ط:1. 1987 بيروت.

47- J. KRISTIVA. LE LANGUAGE CET INCONNU. IBID 95. 50- IBID. P. 235.

47- CF Juhan lyons IBID P86.

48- انظر معرفة الآخر: ص: 97.

49- Juhan KRISTIVA le language cet inconnu IBID p 295.

50- Ibid p 235.

51- عبد السلام المسدي: م س ص: 35

52- معرفة الآخر: م. س. ص: 101

53- م. س. ص: 101

54- عبد السلام المسدي: م. س. ص: 33

55- رولان بارت:.. مبادئ في علم الأدلة م. س. ص:91

56- محمد السرغيني: م. س. ص: 107.

57- معرفة الآخر: م. س. ص: 107.

58- م. س. ص: 109 108.

59- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري م. س. ص: 144

60- م. س. ص: 143

61- م. س. ص: 145

62– م. س. ص: 145. 146

63– م. س. ص: 146

64– م. س. ص: 149

65– م. س. ص 149. 150

66– م. س. ص: 151

67– م. س. ص: 145

68– م. س. ص 151

69– م. س. ص: 151. 152

70– م. س. ص: 152

71– م. س. ص: 152

72– وليد إخلاصي: المتعة الأخيرة اعترافات شخصية في الأدب دار طلاس 1986 ص: 169

73– عبد الملك مرتاض: م. س. ص: 147

74– وليد إخلاصي: م. س. ص: 188– 189

75– م. س. ص 189. 190

75- CF GERARD Vigner lire du texte au sins IBID P44. 45. 46.

الفصل الرابع:
جمالية القراءة.

تمهيد:

كلّما تقدم البحث في مجاهل القراءة، تبدّت أمامه مسافات من الحيرة والغموض، تنشعب إلى متاهات ترتدّ إلى بداءة الظاهرة ابتداء، وسرعان ما تنجد وتغور بعيداً في مسارب متتاخمة، توحي بقرب مداركها وأشراطها، إذ هي تدور حول أقطاب ثلاثة: النّص، الكاتب، القارئ، إلاّ أنها ما تعتّم أن تكشف عن شبكة من العلاقات

المتعاقدة، تجعل من كلّ قطب عالماً صاخباً بالافتراضات والتصورات، تتحاماه جلّ التخصصّات عساها تنير زاوية من زواياه. فيأخذ التخصص منها مأخذ الشعبة القائمة بذاتها، ويوسعها شرحاً وتأويلاً، حتى تتبدى وكأنها تملك مفتاح السرّ كلّه. ولكن شعبة أخرى تستأثر بالسرّ، تزعم أنّها أقدر على فكّ آلياته.

ولا مناص إذن من قراءة تعيد ترتيب "الكّل" في جدولة علمية تتجاوز فيها جميع المعطيات جنباً إلى جنب، مستفيدة من بعضها بعضٍ، تقوي إحداها الأخرى في عمل متكامل يكون حصيلة الجهود مجتمعة، يحقّلها ساعتئذ أن تدّعي القول الفصل في مسألة القراءة. إلاّ أن مثل هذه القراءة متعذرة اليوم، ما دامت البحوث في مبتدإ طرقها تتلّمس السبيل إلى التأكد من فرضياتها وتمحيص ما وصلت إليه من نتائج، فهو عمل متروك للتاريخ يراقبه عن كثب، ليرصد فيه الغث والسمين. لأنّ ما بوسعنا اليوم قوله بأمانة هو: "أن الدراسة الأصلح للأدب، هي تلك التي تتناوله من حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة، ومن حيث ما يتلقاه به متقبّلوه من انتظارات توفّق أو تخيّب.

ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحلّ التوفيقي، وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقاً في ما نقد به الاتجاه الآخر لا في ما قرّره من حقائق"(1) فالمسألة تقوم بين أيدينا على وجهها السلبي الذي يجعلنا نتراجع حذراً. فلا نسلّم بما تمّ اقراره حقائق، ما دام النقد من ورائه يكشف عن عوراته وفجواته. فالعمل

التركيبي متعذر من هذه الوجهة ابتداء، ومتروك للأيام حتى تسكن زوبعة التعارض.. إن ما نبرر به -الساعة- إقدامنا على مقاربة "جمالية القراءة" هو محاولة استيفائنا أقطاب العمل الأدبي الثلاثة: النص، الكاتب، القارئ، وقد التفتت جمالية القراءة إلى القطب الأخير التفاتة عميقة، فاستقطبت الظاهرة وقلبّتها على أشكالها تقليب المنقّب المتفحّص، الذي يحاول سبر أغوار عالمها المجهول... نحاول أن نتتبع خطواتها من خلال:

1- أشكال المعرفة.

2- التلقي والتأثير.

3- القارئ وأفق الانتظار.

4- القراءة والتأويل.

5- العمل الأدبي: النص/ القارئ.

وذلك بعد تقديم نكشف فيه عن صعوبة كتابة نظرية للتلقي، خاصة وأننا نزعم رسم الخطوات الارهاصية نحو جمالية التلقي، فيكون مدخلنا إليها استعراضاً تاريخياً يضعها في إطارها الفكري العام، وينفي عنها النشأة من العدم. فتكون جهداً موصولاً في تيار الفكر والبحث استجمعت أسبابه في كنف المدرسة الألمانية على يد "فولفغانغ ايرز"، و "هانس روبير ياوس"، و "كارلهاينش شتيرل"، و "راينر فارنينغ" وغيرهم..

1- صعوبة كتابة نظرية للتلقي:

يستعرض "جان ستارونبسكي" في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية لكتاب "هانس روبير ياوس": "نحو جمالية

للتلقي" منهج "ياوس" في تلقي مؤلّف ما، حين ينصرف عن إطار البنيات التحتية للنص إلى خارجه مركزاً اهتمامه على المتلقي بين حالين: ما قبل التلقي، وفيه تكمن حقيقة الموقف الذي يحتلّه القارئ من المعرفة عموماً ومن الآثار خصوصاً، وعن كيفية تشكلاته في مداركه في صورة قارة نسبياً تتخذ سمات أفق (سابق) بمعاييره وأنساق قيمه الفنية والأخلاقية، والجمالية، والتي تكون مثار تعديل أو تحوير أو نقض يتولّد عنها أفق جديد. غير أن مثل هذا البحث: "يقتضي ممن يطبّقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة، المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات" (2).

ومثل هذا المؤرخ الفقيه يندر وجوده –اليوم– بسبب تفشي زهو المعرفة الناقصة(3) وعليه: "فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين" (4) لأن غاية "ياوس" من وراء إثارة مشكلات التلقي هي كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز حدود النشأة وما يخامرها من ملابسات وظروف، وأوضاع سيكولوجية واجتماعية ومعرفية، إلى حدود التلقي –في الطرف الآخر– من المعادلة الثلاثية، إذ يبقى مقياس الجودة والحياة في يد الوقع الناتج عن تفاعل النص والقارئ في لحظة معينة، تشكل الموقع الافتراضي (Lieu virtuel).

وحين يستعرض "كونتر جريم" جملة التخصصات التي تقارب ظاهرة التلقي والتأثير وانشعاب أطرافها إلى حقول، معرفية، تجتهد فيها العلوم الإنسانية لتجلية عناصر الظاهرة، من خلال مناهج مختلفة تستند إلى تصورات، تتقارب أحياناً وتتفارق

أخرى.

تبدى له صعوبة الحديث عن التلقي، بلْهَ الكتابة فيه، فيقرّر أنّ: "صعوبة كتابة نظرية للتلقي تجد حجّتها في تعقد حقل البحث. وتحليلها يتطلب تنوعاً منهجياً لا يمكن أن يحقّق إلا بعمل مشترك، وذلك نظراً لتنوع فروع البحث كلٌّ منها على حدة، ويمكن اختبار هذه الفرضية إذا ما نحن وصفنا دائرة المواضيع التي يبحث فيها التلقي، وفرزنا التعاريف الأساسية المختلفة" (5).

وعلى هذا الأساس يظل اعتقاد "ياوس"، أن جمالية التلقي لا تزعم -كغيرها من المناهج- الشمولية، رغم جزئيتها ومحدوديتها، ولكنها تسعى إليها، من وراء دعوتها لتظافر الجهود والتقائها حول قطبي الظاهرة: التلقي والتأثير، فهي: "لا ترغب في أن تكون مبحثاً مكتفياً بذاته، مستقلاً عن غيره، لا يعتمد إلاّ على نفسه في حلّ مشكلاته" (4).

واعتراف "ياوس"، وأصدقائه بهذه الحقيقة يفتح الباب واسعاً أمام جهود مختلفة من شأنها أن تثري حقل البحث، بل وأن تفّتق حدود الدائرة فتنداح خارج الأدب، وتلك أمنية سكنت "ياوس"، وهو يبني أفق التوقع (الانتظار) ليس في إطار الأدب وحسب بل خارجه إلى التوقعات المحددة من طرف الوسط الاجتماعي الحيّ، والتي ترسم حدود الاهتمام الجمالي لفئات القراء وأذواقهم وقيمهم(6).

إن ضرورة تحقيق الشمولية في بحث التلقي والتأثير، لا تتمّ حسب "أولريش كلاين" إلاّ من خلال تقاطع ستة اتجاهات

متزامنة، تعمل في حقول مستقلة، تبقى الاستفادة منها مهمة القائمين على (تركيب) نظرية للتلقي، وهي -كما سنرى- تتجاور أحياناً وتتباعد أخرى:

1- محاولة النظرية المعرفية (فينومينولوجيا... التأويل).

2- محاولة الاستدلال أو محاولة الوصف (البنيوية، الشكلانية الروسية، الإجراء المادي التاريخي، الإجراء الديالكتيكي).

3- المحاولة النظرية التجريبية السوسيو أدبية (سوسيولوجيا الجمهور وسوسيولوجيا المتذوقين).

4- المحاولة السيكولوجية (البحث في أجيال القراءة والقراء).

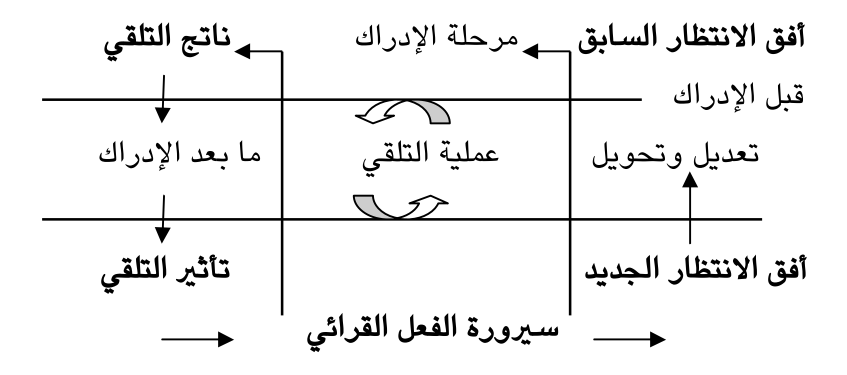
5- محاولة نظرية التواصل (أو السيميوطيقا).

6- المحاولة السوسيولوجية للتواصل الجماهيري(7).

إن مجرد سرد هذه المحاولات، يكفي لتثبيت مخاوف "ستاروبنسكي" و "كونتر جريم" إزاء صعوبة كتابة نظرية للتلقي، ما دامت عند "ياوس" تقرّ بمحدوديتها إن هي اكتفت بإنجازاتها، متجاهلة الجهود الأخرى خارج حقل الأدب، ومن ثمّ تقرر وجوب تظافر هذه الاختصاصات في لقاءات بين أقطابها لنسج الصيغة الموفّقة للحديث عن التلقي والتأثير، استناداً إلى أسس علمانية بحتة، ومن ثم إمكانية كتابة تاريخ للتلقي يكشف عن الوجه الآخر للأدب. ذلك أنّ الموضوع الحقيقي للبحث في التلقي يتأسّس على عمليات التلقي نفسها. إلاّ أنّ التلقي لا يمكن تمثله جملة واحدة يحدث عند لقاء النص والقارئ، بل يجب ملاحظته وهو يتمفصل إلى ثلاثة مراحل، تتّسم كلّ واحدة منها

بخطورتها الخاصة: إذ نلحظ ابتداءً: عملية التلقي، ثم ناتج التلقي، والتأثير والتلقي. فتتخذ العملية مساراً شبه مغلق، يجدّد مكوناته دوماً على سيرورة الفعل القرائي. لأن عملية التلقي لا تحدث بعيداً عن الذات والوسط والظرف ونوع التوقع (أفق الانتظار). وهي عناصر يتقاطع فيها السيكولوجي، والاجتماعي، والفني. أمّا ناتج التلقي، وإنْ كان جملة من الردود الفورية التي تنتاب القارئ أثناء التلقي سلباً وإيجاباً، فإنّها تشوّش اعتقاداً مترسباً، شكّلته قراءات سابقة فأضحت ترسم حدود الموقع الذي يتمّ فيه التلقي الجديد.

أمّا تأثير التلقي فوجهته عكسية إذ يرتدّ إلى الذات، في اضطرابها وتشوشها ليعدّل، أو يحوّر، أو يثبّت الاعتقاد الأولي، وليزحزحها عن الموقع الافتراضي إلى موقع جديد.



وما دامت غلبة العامل السيكولوجي على عناصر التلقي –في عملية التلقي ذاتها– تحتوي على مرحلة الإدراك الحسي، ومرحلة

الإدراك، ومرحلة ما بعد الإدراك، والتي تتضمن الناتج والتأثير فإن "البحث في عملية التلقي يبقى بالدرجة الأولى من مهام سيكولوجيا القراء، والتي لا يمكن لها أن تتميز منهاجياً عن سيكولوجيا قراءة تستهدف اللحظة الراهنة إلا كسيكولوجيا تاريخية للقراء" (8). غير أن ما يلاحظ على الدراسات السيكولوجية لفعل القراءة، وقوفها عند عتبة التأمل النظري أو الإديولوجي، وذلك لاهتمامها بالجوانب البيداغوجية كمعيش القراءة، وتربية القراء، والاكتراث بالقراءة والمعرفة بها...(9).

إن دراسة "عملية التلقي" من الوجهة السيكولوجية، تستثمر مصطلحات أخرى تتوازى والذي ذكرناه سالفاً، ذلك حين يميّز "غونتر ليمان" في "أوجه سوسيولوجية وسيكولوجية للتلقي" بين الاستقبال، والتقييم، والاستثمار، وهي عين الخطوات الأولى التي تقف عند التلقي، ثم ناتجه وتأثيره، إذ يتحوّل هذا الأخير إلى استثمار يفضي إلى إنشاء وبناء أفق جديد، حتى وإن كان غيره من الدارسين يميّز بين تلقي القارئ العادي، والقارئ المختّص. ما دامت المتعة تقود وتحدّد مبتغاه، وتسلك المعرفة بالثاني سُبل الموضوعية العلمية(10).

لذا فإن ما يقويّ فرضية تقاطع السوسيولوجي/ السيكولوجي في عملية التلقي، وفي الكشف عن ميكانزماتها، يتحدّد في حجم مصّغر على مستوى الذات الواحدة. إذ تخضع للتحليل فإنها لا تعطي –حتماً– نفس النتائج، بل تعكس كل حين صورة جديدة للتلقي، يتحوّل معها النّص إلى كائن لا تتحدّد هويته الأدبية قبل التلقي، بل إثْرَه عندما يتمّ الوقع، لأنّ النص في

لقائه بالقارئ، يقاطع ذاتاً يتقاطع فيها السوسيولوجي والسيكولوجي في آن من خلال شبكة متعاقدة، يصعب فرزها أثناء عملية التلقي، لأنّ النص "كنسيج قار من الرموز، يختلف من متلقٍ لآخر، لأن تلقيات النص الواحد تختلف عن بعضها، ولو كانت الذات المتلقية واحدة. وذلك باعتبار أنّ فعل التلقي يخضع لشروط خارجية (المكان، والزمان، ووضعية فعل التواصل) كما يخضع لشروط أخرى داخلية (بيولوجية، وسيكولوجية، وأخرى تتعلق بمعطيات وضعية المستقبل الاجتماعية) وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون هناك تطابق بين النّص الذي يُنتج وبين نفس النّص حين يخضع لتلقٍ ما، وذلك نظراً لتباين طرق وظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى اتساع الفارق الزمني، بين نشأة النص، وبين تلقيه، يزيد من الفارق التواصلي، ومن هنا سيكون علينا أن نستبدل تسمية النص "الموضوع الجمالي" باسم "النص الظاهرة". وذلك لأنّ التسمية السابقة تتضمن حكماً مسبقاً يُسلِّم بأدبية النّص، في حين أنّ أيّ حكم يخصّ أدبيّة نصّ معين – من وجهة نظرية التلقي– يجب أن يكون كنتيجة وليس كنقطة انطلاق.(11)

وما يبرر لجوء جمالية التلقي إلى التخصصات المختلفة هو إعادة ضبط بعض المفاهيم السائدة كالنّص، والشعرية، والأثر، والعمل الأدبي... لأنّ الاقرار بالمقاييس، والمعايير في النقد التقليدي محدّدة سلفاً، وتبقى مهمته إثباتها في الأدب ثانية.

وما دام الأفق عند المتلقي مثار تغيّر، وتبدّل، وتحوّل، فإنّ المعايير تفقد قيمتها الدّغماتية، لأنّ الأفق سرعان ما يعدلها، فيتيح

للأساليب، والانزياحات إمكانيات فائقة في التّجدد والتلوّن بين قطّبي: التوفيق، والتخييب. هذا ما يحيلنا على سوسيولوجيا القراءة عند "جاك لنهارت"(12) من خلال تحديده لأنماط القراءة، وأنساقها في البحث الميداني الذي سثمل فرنسا، وألمانيا للأثر الواحد.

ويبقى الاعتقاد السائد عند "فولفغانغ ايزر" أن مكمن الصعوبة في دراسة عملية التلقي لا يتمثل في طرفيها "النص والقارئ" بل في الحدث الحاصل بينهما، من تفاعل، وتقاطع لأنه: "من الصعب وصف هذا التّفاعل، لأن النقد الأدبي لا يتوفر إلاّ على الشيء القليل جداً من ناحية الخطوط الموجهة، وبالطبع فإن الشريكين في عملية التواصل أي: النّص، والقارئ أكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما، ورغم ذلك فهناك ظروف واضحة تسيطر على التفاعل بصفة عامة"(13). ما دام تحقُّقُ العمل الأدبي الفعلي ينشأ من تولّد القطب الجمالي الذي يقيمه المتلقي عن القطب الفني الذي ينجزه المؤلِّف.

2- نحو جمالية التلقي:

تكشف ظاهرة توالي المذاهب، والمناهج وتعاقبها على الظاهرة الأدبية، تراكب هذه الأخيرة، واتساع مدارها وغور أعماقها، ما دام كلّ مذهب، يذهب فيها شَأواً بعيداً في مقاربته إضافةً، وتوجيهاً دون أن يزعم استنفاد مادتها وبلوغ حقيقتها، مما جعل كل تصوّر مذهبي يحمل في طيّاته حدود أبعاده، ومحدودية أدواته مما يخوّل لغيره من المذاهب، استلام شعلة البحث على أنقاضه ليواصل المشوار معرّياً عورات سلفه، باسطاً

بين يديه آفاقه الجديدة وطموحاته القريبة والبعيدة. وكلّما قارب المذهب والمنهج جانباً من جوانب الظاهرة أكدّ –من حيث سعيُه للشمولية– حدود مقاربته فظل التفكير في العمليات التركيبية مطلباً صعب التحقيق، لأن ما تقرّر إنجازه لا يعدّ ركيزة يبنى عليها التركيب لأن المذاهب: "كلّما أشرفت على الجودة أو أدركتها، كشفت عن حدودها، وأفصحت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم، لما في درس الأدب من تشعّب وعسر" (14).

غير أنّ الجهود المتوالية، بدأت تحاصر الظاهرة الأدبية، بعد تحديد عناصرها، مما يداخل نشأتها من عوامل، وما يؤثر في مؤلفيها، وصياغاتها من مؤثرات(15) وما يخامر متلقيها من أحوال تؤكد أنّ كلّ مقاربة تحتل حيّزاً ضرورياً في إطار َالظاهرة تتعدل مفاهيمها بتطور البحث، وتلاقح الحقول، حتى باتت الظاهرة الأدبية اليوم قاب قوسين أو أدنى من الفتح... إلاّ أنّ نسبية العلم، والمعرفة المتاحة اليوم، توحي بالتحول المستمر والذي ربّما سيكشف عن جوانب أخرى لم يفكر فيها الدّرس الأدبي بعدُ، وهي ذات شأن في معمار الظاهرة ككل.

لم يكن التلقي يلقى الاهتمام الذي يحتلّه اليوم – والذي تتزعمه المدرسة الألمانية– في التصورات القديمة، وإن كانت بعض الإشارات تبرق هنا وهناك، دون أن تجد الاستجابة الكاملة لدى النقاد. وربما بكّرت، وتناولتها الأقلام كملاحظات لآثار الوقع تعود على الصنيع فتُعلي من شأنه، ولكنّها لا تلفت الانتباه إلى الذي أصدره. وعندما نقرأ اليوم تعليق "الوليد بن المغيرة" على أثر القرآن الكريم في نفسه: (إن له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وأن

أسفله لمغدق، وأنّ أعلاه لمثمر). نستعظم مثل هذا الرّد، لأنه يضعنا أمام أول نصٍّ يكشف عن ناتج الوقع في الذات القارئة. يحمل إلينا وصفاً "فطرياً" عن أثر التفاعل بين النص والقارئ، وإن كان لا يشرح كيفيته. ولكنّه تسجيل صادق للوقع، لم يُداخله بعد عارض من عوارض الفكر المُبيّت قبلاً. خاصة إذا علمنا أن "المغيرة" يمثل نموذج القارئ العارف المختصّ، الذي انتدبته قريش لمهمة "مراقبة" النّص الجديد، وقد خاطب "أبا الجهل" بذلك قبلاً قائلاً: "فو اللَّه ما منكم رجل أعرفَ بالأشعار، منّي ولا أعلمَ برجزه، ولا بقصيده منيّ، ولا بأشعار الجنّ."(16). ومثل هذا القول يحدّد أفق "الوليد ابن المغيرة"، الذي داخلته خلخلة رهيبة زحزحت اعتقاديته، وشككّت ثبوتيته، حتى صار اعتقاده الجديد (أو أفقه الجديد): "واللَّه ما يشبه الذي يقول شيئاً منه، واللَّه إن لقوله الذي يقول حلاوة"(17).

وإنّنا واجدون عند "عتبة بن ربيعة" الأثر عينه، وقد اختلّ ميزان أفقه، وحدث فيه ما خوّل له أن ينصح قريشاً بتخلية السّبيل أمام النبي الكريم -صلى اللَّه عليه وسلم- ونصّه الجديد لأن الذي يراه فيه إمكانيات جديدة لمستقبل قريش عامة على جميع الأصعدة، إذ هو يقول لهم: "ورائي.. أنّي سمعت قولاً، واللَّه ما سمعت مثله قط، واللَّه ما هو بالشعر، ولا بالسحر، ولا بالكهانة... يا معشر قريش أطيعوني، وخلّوا بين الرّجل وبين ما هو فيه، فاعتزلوه، فو اللَّه ليكونّن لقوله الذي سمعت نبأ، فإنْ نصبه العرب كفيتموه بغيركم، وإن يظهر على العرب فمُلكه مُلككم، وعزّه عزكم، وكنتم أسودَ الناس به... قالوا سحرك واللَّه يا "أبا الوليد"(18).

إنّ توفّر لدينا التعبير عن ناتج التلقي في أشكال "فطرية" صادقة لدى "ابن المغيرة" أو تلبست ببعض النظرة الاستراتيجية لدى "عتبة بن ربيعة". فإنّ التعبير عن خاصية الحدث، وكيفية تشكلّه تظل غائبة في الموروث العربي، حتى وإن تفطّن لها "أهل الإعجاز" وأدركوا خطورتها، ولكنهم جانبوها حين أعلنوا: "أنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة"(19) أو كما جاء على لسان "ابن رشيق" في عُمدته كاشفاً عن تقاصر تعليل الحدث الانفعالي لدى التلقي حين يقول: "سمعت بعض الحُذّاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة. إنما هو شيء يقع في النفس عند المميّز كالفرند في السيف، والملاحة في الوجه"(20).

وتزخر كتب الإعجاز بنصوص تشرح ناتج الواقع عند القارئ العادي، والمختصّ واصفة جملة الأعراض المرتسمة في النفس والمظهر، ملتمسة كيفيات حدوثها من ظاهرة الإعجاز دون تخطيها إلى تفكيك العملية ذاتها... إلاّ أن الدّهشة تنتابنا ونحن نستبدل بعض المصطلحات -مما ألفناه اليوم- حتى تقفز أمامه النصوص وقد تبدّت حداثتها، وسبقها، مما يجعلنا نجزم بأنّ أهل الإعجاز أدركوا مفاهيم "الأفق السابق" و "ناتج الوقع" و "تشكّل الأفق الجديد" و "تجاوز المعايير" وكلّها مفاهيم تقوم عليها جمالية التلقي اليوم.

إن وقفة مع "الرّماني" -على سبيل المثال لا الحصر- عند حديثه عن أوجه الإعجاز السبعة، ومن خلال استعراضه للوجه السادس منها، يؤكد ما ذهبنا إليه حيث يقول: أمّا نقض العادة: فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة ومنها

الشعر، ومنها السّجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث. فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة" (21).

فالعادة تمثل الأفق السابق، السائد لدى طبقات المتلقين بمعاييرها، وقيمها الجمالية، والفنية، ونقضها يمثل ناتج الوقع الذي أحدث فيها خلخلة، وتحويراً، وتبديلاً، بل تخييباً، وأحّل محلّها شيئاً جديداً، صرف الناس عنها إليه. إذ نقض العادة انزياح عن المألوف إلى جديد يتأسس على قيم جديدة، لها من القوّة والأثر ما يجعلها مهيمنةً، لتغدو معياراً للتفاضل، ومقياساً للجودة. وحديث "الرّماني" في نقض العادة لم ينشأ لديه إلاّ من خلال قراءته للاعترافات المذكورة آنفاً عند "الوليد بن المغيرة"، و "عتبة بن ربيعة" وغيره من فصحاء العرب الذين أعلنوا عن ارتجاج الأفق السائد، وجدارة الأفق الجديد.

وربما ساعدت القراءة المختصة للموروث العربي –في حقلي الإعجاز خاصة، والنقدي عامة على تجلية هذه النصوص، وإعادة صياغتها بما يناسب حداثة الطرح الجديد، خاصة وأنها تتناول المسألة من أبعادها الثلاثة: ما قبل التلقي، والتلقي، وما بعد التلقي، ما دام النص القرآني قد رسم معالم التلقي، وآثارها النفسية، والفزيولوجية لحظة التلقي: "وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرّسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا أنّه الحق" (22) الأمر الذي حدا "بالخطّابي" مثلاً إلى اعتبار مثل هذا الوقع وجهاً من وجوه الإعجاز إذ يقول: "قلت في إعجاز القرآن وجهاً آخر

ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلاّ الشاذّ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب، وتأثيره في النفوس، فإنّك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً، ولا منثوراً إذا قرع السمع خلص إلى القلب من اللذّة والحلاوة في الحال، ومن الرّوعة، والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر منه النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظّها منه عادت مرتاحة وقد عراها الوجيب، والقلق، وتغشاها الخوف، والفرق، تقشعر منه الجلود، وتنزعج له القلوب، يحول بين النفس، وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها"(23). وقراءة جديدة لعبارة "يحول بين النفس وبين مضمراتها، وعقائدها الراسخة فيها" يحيلنا على "نقض العادة" وعلى "الأفق السابق" أي ما قبل التلقي..

إن في حديث "الخَطابي"- المستوحى من النص القرآني: "اللَّه نزّل أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر اللَّه"(24) كشف عن التغيرات الباطنية، والفيزيولوجية التي تنتاب المتلقي أثناء عملية التلقي، وبعدها.

وإذا كان "ياوس" و "ايزر" و "جريم" يُقرون صعوبة، بل تعذر تفسير ميكانزمات "التحول". فمن باب الجحود بالموروث وسْمه بالتقصير لأن: "أيّة مقارنة بين موروثنا الفكري ونتاج التفكير المعاصر تعدّ جحوداً باستقلالية هذا الموروث في وجوده وقيمته"(25).

إن استثمار النص التراثي في قراءة -جادّة- للتلقي قد يكشف عن معطيات أخرى أكثر حداثة من الصّخب المثار حول

"أسطورة القارئ" اليوم، والتفاتنا إلى الغرب يسمنا بميسم التبعية العمياء، ما دامت هناك نصوص تُضارع ما جادت به قرائح الآخر، بل تتعداها في أحايين كثيرة...

2- من سلطة المعيار إلى التّلقي:

لقد ظلّت الدراسات الغربية -حتى نهاية القرن التاسع عشر- تعتقد أنّ وظيفة الناقد (القارئ الممتاز) هي التوسط بين الآثار الفنية والجمهور، فهو الذي يقرأ لها، ويدلّها على مواطن الجمال، والجودة فيها، فيستأثر بالأذواق ويوجهها بحسب ذوقه، ورؤيته الخاصة، ومن خلال إخلاصه إلى جملة المعايير السائدة، وتلك مهمة تتلخص في الرجوع القهقرى إلى مرجعية الأثر الأدبي، واستنطاقها، وردّ النص -عن طريق التأويل- إليها.

إذ تبدو العملية الآن -في ضوء المعايير والأعراف- حركة دائرية لا تتقدم إلى الأمام بقدر ما تدور حول نفسها، مكررة إنتاج ما أنتج في صور، وأشكال مختلفة تتراوح مكانها. ما دامت النصوص الأدبية عامة: "هي ردّ فعل لوضعية معاصرةلها، كما أنّها تلفت الانتباه إلى قضايا تقيّدها المعايير وإن لم تجد لها حلاً"(26). وارتداد الناقد إلى مرجعيات النصوص، يحفّزه الاعتقاد السائد آنذاك، بأنّ الأدب قادر على حل مشكلات العصر، ومنه ترتبت قيمة الناقد في القرن التاسع عشر، ما دامت الأنظمة الدينية، والاجتماعية، والعملية عاجزة عن حل تناقضاته ومشاكله. وربما قاد هذا الفهم "كارلايل" في محاضرته "عبادة البطل" سنة 1840 إلى الاحتفال بدور الأديب، ورفعه فوق سائر الأنظمة التي كانت تدّعي لنفسها الصلاحية الكونية، فهو يقول:

"يشكّل الأدباء كهنوتاً أدبياً يستمر من عصر إلى آخر، يعلّم الناس أن الإله ما يزال موجوداً في حياتهم، وأن كلّ المظاهر: أي ما نراه في العالم ليس إلاّ حلّةً للفكر للفكرة الإلهية حول العالم لما يوجد في الباطن، وهكذا نجد لكل رجل أدب حقيقي نوعاً من القداسة، سواء اعترف به العالم أم لا. فهو النور الذي يستنير به العالم، وراهب يوجه العالم، مثله في ذلك مثل عماد النار المقدسة. وهي في حجّتها القائمة عبر خراب الزمان" (27).

إنّ مفهوم "الكهنوت" يسبغ على الأديب/ الناقد معاني الوساطة بين مصدر علوي والعامة من الناس، وموقفه ذاك يعفيهم من عناء القراءة، والبحث. ما دام الأديب يضطلع بالحقيقة، يجلّيها، ويقدمها سائغة لهم. فهم يتلقونها جاهزة من مصدرها "القدّسي" تحمل إليهم ما عجزت أفهامهم عن إدراكه وتذوّقه. وقد يغدو الفعل القرائي الذي يقومون به مجرّد استهلاك آلي للناتج.

إنّ استكانة الجمهور أمام ما يطرحه هذا الفهم، يلبس الناقد، والأديب سلطة إلزامية تجبر العامة على الرضوخ إلى ما تقرّر وتحدّد. فتكتسب المعايير -من وراء ذلك- سلطة أقوى وأشد، وتمدّ هيمنتها في اتجاهين، باتجاه الكتّاب وهم يجتهدون في اكتساب مواقف القداسة، وباتجاه القرّاء وهم يستكينون إلى الآثار الأدبية. وليس غريباً بعد هذا أن نجد جلّ الدارسين -عندنا- يتهيّبون نقد شخصيات اتّشحت بهذه السلطة أو تلك، حتى وإن كان فهمها الذي طرحته في حقل الأدب، والنقد، مشروطاً بحدود الثقافة، والعصر، والبيئة، والتّوجه. لأن ما يثير الدهشة حقاً أنّ

النقد اليوم –حسب "ايزر" – لا يزال مستمراً في تقليص النّص إلى معناه المرجعي، رغم أنّ هذه المقاربة كانت دائماً مناط تساؤل حتى نهاية القرن التاسع عشر(28) ما دام التأويل الذي يطرحه ذلك الناقد لا يضيف إلاّ معنى آخر للمعنى الحرفي للنّص. أو يعود به إلى مصدره الأول، وتلك الطريقة كشفت عن عقم أداتها وقلّة فاعليتها. لأنّ المعنى كما يُفهم اليوم ليس معطى حرفياً يحمله النص، وإنّما صورة تُشكّل أثناء التقاء النص بالقارئ، فلا تكون بالضرورة شيئاً يحمله النّص، بل يشارك في بنائه فقط، ومن هنا غدا التأويل عملية "حفر" في البناء القائم لهدمه وبلوغ النّص التّحتي الذي تشكّله الفراغات وتملأ آفاقه. والفراغ الذي كان يرتطم به الناقد القديم وينزعج منه. أضحى بنية نموذجية في التأويل الحديث لأنّه ديناميكية. تنضاف إلى النص، فتساعده على خلق شيء آخر غيره، أو ما يمكن تسميته اليوم بنّص القارئ. إلاّ أنّ هذا الأخير لا يمكن التّسليم به كمعطى قار، بل لا بد من الاحتراز إزاءه، لأنّه سرعان ما يتحوّل إلى نّص آخر، إذا غيّرت الذات القارئة نمط القراءة ونسقها، ووضعيتها، وزمنها. لأنّ الشرح والتفسير إنّما هما تحجيم لمعنى قائم في النّص من خلال حرفيته، أمّا بناء المعنى –بحسب ما يقتضيه فعل المشاركة– فهو خلق، قد يلامس النّص، ويتوافق معه، وقد يشتطّ بعيداً عنه ما دام كلّ مكتوب ليس مقصوداً لذاته. إذ باستطاعة النّص أن يعرض صورة عادية جداً لمظهر من مظاهر الحياة، ولا يحمل أدنى إشارة نقدية لجذورها المفضية إليها، ولا إلى المنظومات التي ساعدت على خلقها، ويكون النص سرداً وصفياً لا غير بريئاً من تهمة الإثارة أو التحريض، ولكن بمجرد حفر بناه تتكشف

الثورة، والنقد، والاتهامات، وتتشابك الوضعيات، فإذا النّص يضجّ بالحرارة بعدما كان هادئاً وبالنقد بعدما كان مسالماً.

فإذا قرأنا -على سبيل المثال- نص "برنارد لالان"(28) "لابد من كسب العيش" والذي يصف فيه "دونيز" التي بدأت حياتها العملية سنة 1975 في وسط يعشعش فيه الرّوتين: لقد ساقها نظام الدراسة إلى الباكالوريا قسراً ففشلت مرتين وكرّرت ثلاثة أقسام، ثم جاء التكوين، ثمّ الشغل... أدركنا حقيقة ما وراء النص، أو ما أسماه "ايزر" بالنّص التّحتي...

"أفعل هذا سائر الوقت... ليست لي رغبة في الصعود... هكذا يروق لي... لماذا؟ صمت... إنّه عمل بسيط لا نحتاج كثيراً للتفكير، ولهذا السبب عندما أكون وحيدة أشَغِّل المذياع، ولا أفكر أبداً.. الحادية عشر ليلاً... تضغط "دونيز" على زر وتوقف صخب المنوعات، وتنام من دون أحلام، ستعود في الساعة السابعة صباحاً إلى ثقب بطاقات الضمان العائلي.. في حدود الشهر المقبل تبلغ "دونيز" الثانية والعشرين من عمرها... ماهية 1600 فرنك الشهرية تسدّدلها الغرفة، والطعام، والباقي يذهب لبرامج التوفير من أجل السكن... خجولة... منطوية، تطل حديقتها السريّة على صحراء.. تعلن وكأنها تعترف: لم أقرأ شيئاً منذ أربعة سنين.. لا شيء يهمني.. لم ألتق بأحد.. نعم هذا محزن.. لكن قليلاً، لا.. لا أشعر بالضجر..."

يبدو النّص على بساطته، لا يثير شيئاً ذا بال. اللَّهم إلاّ وصف حالة عادية، من بين جملة من الحالات، ربّما تكون أكثر تعقيداً وإشكالية، وذلك ما يحمله النّص في مستواه الخطي القار.

وكلّ شرح، أو تفسير، لن يضيف إليه جديداً، بل سيعريّ.. بساطته، ويجعله لا يرقى إلى أسباب الفن ومعاييره، ما دامت هناك نصوص تتناول ظاهرة الروتين بعمق أكثر، ولكن الملفت حقاً في الفعل التأويلي -كما تسعى القراءة إرساءه- لا يبحث عن المعنى في النّص، بل يتوخاه في الموقع الافتراضي الذي يرسم نقطة تقاطع النص والقارئ، ويتولد فيها كذلك النص الجديد.

إن نصّ "برنارد لالان":

- لا يتّهم المنظومة التعليمية.
- لا يناقش نظام الشغل والتشغيل.
- لا ينتقد طبيعة المجتمع الذي تحيا فيه دونيز.
- لا يلتفت إلى الأسرة وأدوارها.
- لا يتأسف لحالة شخصية.
- لا يرثي لوضعية اجتماعية.
- لا يتهم أحداً.
- لا يحرض على ثورة.(30)

إن جملة هذه الملاحظات تفرض علينا الاعتقاد بأن المعنى، لا بد وأن يكون خارج النّص فيما أسماه النقد الحديث "باللاّمقول"، الذي يفرض علينا اعتبار النّص الجديد علامة دالة إما سلباً أو إيجاباً، يتحاماها التأويل لسد فراغهما، وإنشاء النص الجديد على أنقاضها. عندها سندرك أن نصّ "برنارد لالان" يتهم المنظومة التعليمية: من خلال الحالة التي آلت إليها دونيز، ومن عزوفها على القراءة كلّ هذه المدّة، ويتهم نظام الشغل الذي

سلبها فاعلية التفكير، وأحالها إلى آلة خالية من كل حياة، ويفضح نظام العزوبة، وكأن العمل بالنسبة "لدونيز" هو توفير مسكن لأيامها الأخيرة خوفاً من أن يرمى بها في الشارع... إنّه يتهم نظام الحياة كما هو سائد في المجتمع الفرنسي، وتلاشي الأسرة، وانعزال الناس في شقق يأوون إليها ليلاً، لا تعمرها إلا الوحدة، ولا يسكنها إلاّ الوهم، والضجر.. حتى الضجر لم يعد له طعمه الذي كان.. فقد أضحى شيئاً مألوفاً.. لازمة من لوازم الغرفة.. وأخيراً إنّ النصّ يتّهم كل الناس: الساسة، المفكرون، المربون ويحرّض كل الناس على الثورة...

إنّ مثل هذا النص، لو عرض في فترة سابقة –(القرن 19) ومطلع (القرن 20)– لتحاماه النقاد، ووسموا صاحبه بالجهل والرداءة، وصرفوا الناس عنه، لأنّ قصارى النقد – آنذاك– لم يكن إلاّ ليشرح الكائن، ويضخّمه، ويشير إلى مرجعياته، وإنّ أول أمور فيه أخرجها إلى بعض الشروح الاجتماعية والنفسية.. أمّا ما يعتقد اليوم، فإنّ سبل التواصل تنهج طرائق متعددة للقول، لا ترى لزوم حمل المعنى جاهزاً للقارئ، ولا تتحمّل مسؤوليته كاملةً، بل تفسح صدرها لمشاركة بنّاءة، ينفتح النص خلالها إلى شعب تتعدّد مستوياتها بتعدّد القراء من جهة، وبدرجة عمق التلقي من جهات أخرى...

وفي هذا الصّدد تتّهجم "سوزان سونتاج" تهجماً واضحاً على التفسير التقليدي للأعمال الأدبية إذ تقول: "إنّ الأسلوب القديم في التأويل –رغم احترامه النّص– كان يضيف معنى آخر للمعنى الحرفي للنص، أما الأسلوب الحديث للتأويل فإنه يحفر...

وأثناء الحفر يحطّم، يحفر هذا التأويل وراء النّص ليصل إلى النص التحتي (Subtext) الذي هو النّص الحقيقي... فللفهم لا بد من إعادة شرح الظاهرة للعثور على مقابل لها.. وهكذا فإنّ التأويل ليس قيمة مطلقة كما يعتقد كثير من الناس، ولا بادرة ذهنية تنتمي إلى مملكة القدرات الخالدة، بل يجب تقييم التأويل في إطار نظرة تاريخية للوعي البشري" (31).

واعتبار التأويل مشاركة بناءة، يدفع بالدرس النقدي خطوات نحو جمالية التلقي في تجاوزه النص الحرفي إلى النص الحقيقي "الغائب" قبل فعل التأويل، والذي يرشّح النص لعطاءات متكررة، ما دام التأويل قيمة نسبية تخضع لعوامل مختلفة من ذات قارئة لأخرى. فالنص كما يفهمه "فريكرْ وكورفيك"[1]: "يمثل نموذجاً، أو مؤشراً منسقاً يوجه خيال القارئ، مما يجعل المعنى لا يفهم إلاّ كصورة تعوّض عما يبيّنه نموذج النص، ولا يذكره، وهذه العملية من الملء للفراغات شرط أساسي للتواصل" (32).

ويبدو أنّ الاهتمام الماركسي بالجمهور في نظرته للعمل الأدبي، قد أفسح مجالاً معتبراً للتواصل بين الأثر الأدبيّ، والمتلقي في إطار الوظيفة الأدبيّة، والالتزام بالفكرة المقررة سلفاً في كل عمل ثوري يريد أن يوجّه المجتمع نحو آفاق التكوين الاشتراكي. إذ أضحى الهدف الأساسي في كل محاولة هو: تمكين الطرح الماركسي للمجتمع المتصور في منظومته الفكرية. غير أنّ حظ

---

[1] فريكر (شخصية الناقد الشاب) كورفيك (صديقه) في رواية **"هنري جيمس"** (الصورة في السجادة)

القارئ ظلّ ضئيلاً بالمقارنة مع الفكرة الإديولوجية والدعايةلها. فاختزلت زوايا النظر في حدود الكاتب، والعمل الأدبيّ، والصيرورة التاريخية.

ذلك ما اعتبره "ياوس" اضطهاداً للقراء، ما دام تاريخ الأدب لزمن طويل تاريخاً للمؤلّفين والمؤلفات: "لقد تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ، أو السامع، أو الشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي، رغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أنّ الأدب والفن، لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلاّ بواسطة تجربة أولائك الذين يتلقون المؤلفات، ويتمتعون بها، ويقوِّمونها، ومن ثمَّ يعترفون بها، أو يرفضونها، يختارونها، أو يهملونها، فيبنون تبعاً لذلك تقاليد، بل إنّهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا –من جهتهم– بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقاليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة" (33).

والتاريخ الحقيقي للأدب –حسب "ياوس"– هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها على الدوام، إذ تكمن فيها القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مروره على المحكّ: محكُّ التلقي وتوليد لقيم جديدة، ستضحى معايير انطلاق نحو آفاق إبداعية أخرى، أما دوران تاريخ الأدب بين المؤلِّف والمؤلَّف فلا يزيد إلاّ من سلطة المعيار وتحجّره، وربّما أتاح المجال واسعاً لسلطات أخرى للتحكّم فيه، كالتوجه الإديولوجي، والسياسي، والتكويني، وغيره. أمّا ما ينتاب المتلقي من مواقف تجاه الأثر فلا سبيل إلى رصدها من جهة ولا رغبة في استثمارها من جهة أخرى، حتى وإن ارتسمت

في شكل ردود، ونقود متفرقة هنا وهناك، أو حفل بها النقد الصحافي، الذي كثيراً ما فسح صدره لردود القراء، ومواقفهم، غير أنّه لا يرقى إلى درجة النقد الدغماتي المقنن الذي لم يستفد من إشارة "أرسطو" إلى التطهير، ولا من دعوة "كانط" في إطار الفن عامة وبُرَهِ تلقيّه.

4- المعرفة ومستويات التلقي:

تميّز النظرية "الجشطالتية" بين نوعين من المعرفة: المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، فالمعرفة الحدسية، تمثل اللقاء المباشر بالموضوع، وتجعل للحواس أولوية المبادرة في تلقي ما ينبعث عنه من أشكال، وألوان، ورموز، وأبعاد، تلمّ بها في أنساق مترابطة يحيط بها البصر، أو السمع مثلاً، حتى تتجمّع في مظهر كلّي، يتيح للمتلقي إنشاء تصور شامل عن الموضوع. ويمثل لها "رودولف إرنهايم" بتأمل اللوحة التشكيلية قائلاً: "كما يحدث مثلاً عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنّه يحيط بصرياً بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة، من أشكال، وألوان، وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها بعض، بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلّي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللّوحة المختلفة، ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والشعر" (34).

والمعرفة الحدسية –من هذه الرواية– تمثل القراءة البصرية للمنظور، وتبحث من خلال التشاكلات، والتنافرات عن شبكة

العلاقات المتداخلة بين وحداته وأجزائه، حتى يتبدى أمامها النسيج في أطواله وأعراضه، يحتلّ كلّ جزء مكانه في هندسة المعنى "الشكلي" الذي سيفضي حتماً إلى هندسة المعنى على مستوى الفكرة الكامنة وراءه.

والمعرفة الحدسية –وإن اقتصرت على المشاهَد، والمسموع بفضل أدواتها –فإنّها تتعزز دائماً بالمعرفة الذهنية التَي ستنصّب لاحقاً على سدّ الثغرات، والفجوات، وتعليل الانقسامات، وتأويل العناصر المتدابرة في اللاّ تشاكل، لتردّها إلى أوضاع تقبل التجانس –مجازاً– في إطار المشهد الكلّي. لأنّ من خواصّها: "تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصره الجزئية، وبعد ذلك تفحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر، وتدمجها من جديد في وحدة كليّة".(35)

وتجاوز المعرفتين جنباً إلى جنب، يفسّر كثيراً من حقائق التلقي في الحقل الأدبي، كون المكتوب شكلاً "مُهَنْدَساً" تنصّب فيه عبقريات الإبداع في إخراجه، صورة قابلة للقراءة. يتوزع على بياض الصفحة في أسطر تطول وتقصر، تدّق وتظهر، أو تشبّع بعلامات ترقيمية مختلفة، أو تُترك غُفلاً، أو يغزوها البياض من أطرافها، ويتخللّها بين عباراتها... وتلك تقنية لم يكن النقد التقليدي يعبأ بها قبلاً، وقد تترك لمصفّف الحروف يعبث بها كما يشاء. ولمّا غدت الفنون تتثاقف، وتنفتح على بعضها بعض، وتتداخل، وتستعير تقنيات بعضها بعض، أضحى أمر الشكل المشحون بالدلالة أمراً خطيراً لا يستهان بقيمته كآلية من آليات إنتاج المعنى.

والمعرفة الحدسية تجنّدلهذا الغرض منافذ التلقي كلّها: من لمس، وبصر، وسمع، وتلقي أوليّ، حتى تدرك المنظور في أبعاده جملة، ثم تدنو لتميز الأجزاء عن بعضها بعض. إلاّ أن الفصل بين المعرفة الحدسية، والمعرفة الذهنية، أثناء عملية التلقي إجراء مردود لتمازجها أثناء الفعل، وذلك لمصاحبة الذهن للحدس حتى أثناء عملية التلمّس الأولية، وقد يتوّج هذا النشاط بمعرفة أرقى وأشمل، تتخطّى حدود الأثر فترصد فيه الكائن، والممكن، ونعني بها المعرفة الإبستمولوجية، وهي أرقى أنواع المعرفة: "لأنها تتأمل مستويات المعرفة، وتحاول أن تتعرف على الفروق الموجودة بينها، وكذا الأبعاد المستقبلية للتأمل في الظواهر الإبداعية" (36).

وإذا رُحنا نقابل بين مستويات المعرفة، ومستويات القراءة على خطى "حميد لحميداني" يتبيّن لنا الجدول التالي:(37).

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
– المعرفة الحدسية	– القراءة الحدسية	– التذوق، المتعة.
– المعرفة الإيديولوجية	– القراءة الإيديولوجية	– المنفعة.
– المعرفة الذهنية	– القراءة المعرفية	– التحليل
– المعرفة الإبستمولوجية	القراءة المنهاجية	– التأمل المقارن إدراك الأبعاد

يعلق "حميد لحميداني" على هذا الجدول بقوله: "ولا ينبغي الاعتقاد بأن هذه القراءات جزر متباعدة، بحيث لا يمكن أن

تلتقي أو تتداخل فيما بينها، فالقراءة المعرفية قد لا تستغني عن القراءة الحدسية، ولكن حدس الناقد ليس في مستوى حدس القارئ العادي أو حدس دارس الأدب المتهيّب من المناهج، ومن كل معرفة منظمة، هناك إذن إلتقاء ممكن بين جميع المستويات، وإن كان التمييز بينها تفرضه هيمنة إحداها في كل مستويات تلقي النص الأدبي" (38).

بيد أنّ الانتقال من المستوى الحدسي، إلى المستوى المعرفي يشكّل خطاً تصاعدياً في منحنى التطور الذي تشهده كل معرفة، بغض النظر عن المعرفة الإديولوجية التي تجتهد في قصر المعنى على هدف مسطور قبلاً، تتولى القراءة الإديولوجية تذليل التأويل إليه، لأن غايتها -وإن نعتت بالمنفعة- فهي غاية مبيتة تؤطرها مخططات الفكر الإديولوجي الصادرة عنه. وليس غريباً بعد ذلك أن تظل القراءة المعرفية هي الأخرى مشدودة إلى المبادئ المشكلة لحيثيات ذلك الفكر، فتعود إليه ولكن فعل التحليل يجرّها نحو الموضوعية والعلمية، كما هو الشأن بالنسبة للقراءة الإبستمولوجية التي تسعى إلى رصد الكائن فيما تحيط به من حقل، وإلى الممكن المستكين في حنايا ذلك الكائن، والذي يتوثّب لإنشاء أنماط أخرى من الأشكال والمضامين.

ربما تكون هذه الصورة التي رسمناها لمنحنى التطور في مستويات القراءة مقروناً بالمعرفة واضحاً من الوجهة النظرية العامة. غير أن رصدها في إطار الفعل القرائي والتلقي، يحتم خلق خانة إضافية في جدول "حميد احميداني" تضم مستويات القراء. حتى نتبيّن درجات المتعة الناشئة في المستوى الحدسي، ودرجات

المنفعة في مستوى الإديولوجي، وقيمة التحليل وعمقه في المستوى المعرفي والإبستمولوجي، ما دام كلّ لقاء بين مستوى القارئ ومستوى المعرفة تحدّده درجة الوعي، والإدراك، ومشاركة المتلقي، ووضعيات ذلك التلقي وأشراطه، إذ: "ليست القراءة معطى تجريدياً عاماً، يمكن الحديث عنه كفاعلية واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص. فلا بدّ من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم. والقراءة بهذا المعنى أيضاً تفاعل دينامي بين معطيات النص، والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله" (39).

وإن كنا قد ألفنا الانعطاف إلى الموروث في ثنايا بحثنا لإحقاق حق أو لتأكيد فكرة فإنّنا نلمس للمعرفة الذهنية مكانة بارزة عند "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن عمق التحليل والكشف عن كوامن الفكرة وراء الظاهر. فالتمثيل عنده يقتضي مشاركة القارئ لبنائه وإقامة صرح المعنى من خلاله، لأنه من دون ذلك يبقى التمثيل بعيداً شارداً غير مدرك، وفيه تتفاوت مستويات المتلقين إذ أنّ: "ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مأخذه... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة" (40). ثم يستعرض جملة من التمثيلات لا ينالها إلا من أوتي ذهناً ونظراً يرتفع به عن طبقة العامة.

وحديث "الجرجاني" عن التفاضل بين مستويات القراءة، ينبع من إدراكه لمستويات المعرفة التي يتمتع بها كل مستوى، فمن كان حظّه الظاهر قنع به ووقف عنده، ومن كان حظه فضلة

فكر وتأمل ورويّة حاور الغامض وخالطه، ونقّب فيه حتى يصل إلى خباياه. ومن هنا تتقرّر عنده مستويات القراءة كنتاج لعطاءات كل مستوى. فيكون النص مفتوحاً على الكل يقبل عن هذا وذاك. ويعلق "محمد مشبال" على حديث "عبد القاهر" في الكناية قائلاً: "فالكناية صورة لا تتشكل إلاّ بعملية ذهنية يقوم بها المتلقي مستعيناً بالسياق الثقافي العام الذي تنتمي إليه هذه الصورة. هذا الاستدلال وهذا التأويل لا يكونان إلاّ مع ما طريقه "المعقول" دون "اللفظ" مثل الاستعارة والتمثيل والكناية. فالصورة تملك معناها الأول بمقتضى الوضع اللغوي ولكنّها تختلق معنى آخر يظل في حاجة إلى الاستكشاف والتحديد، وهو ما تناط مهمته بالتلقي، هذه إذن إحدى سمات القراءة في النصوص الجمالية" (41).

5. التلقي والتأثير:

إنّ البحث عن التلقي في الدرس النقدي التقليدي، ينتهي عند إشارات بسيطة لا تشكل قاعدة يمكن أن نرسي عليها تصوراً واضحاً لهذا الطرف من المعادلة خاصة وأنّ تاريخ الأدب ظلّ مقصوراً على المؤلِّفين والمؤلَّفات دون أن يأخذ في اعتباره وقعها في الجمهور القارئ، الشيء الذي أسدل ستاراً على القارئ من جهة وعلى الوقع الناتج لديه أثناء وبعد الفعل القرائي من جهة أخرى. رغم أنّ البحوث الاجتماعية في تفرعاتها المختلفة أخذت تلامس أطراف المشكلة بعد اقترانها بفروع علم النفس. ولم تقدّم المقاربة السوسيولوجية إلاّ وجهاً من وجوه التأثير الاجتماعي للآثار في إطار شبكة التواصل الفني عموماً، وهي تفكك شبكة

التواصل القائمة على ثلاثية: الكاتب، الناشر، القارئ. وما يسجّل لسوسيولوجيا الأدب هو التفاتها إلى شبكة القنوات القائمة بين الأطراف الثلاثة تأثراً وتأثيراً، فلم يكن رصدها للوقع إلاّ من زاوية استثماره: إمكانية محفّزة للكاتب والناشر على المضي في طريق ما. أما بلوغ المنحى الجمالي فيه فلم يكن أبداً من مشاغلها الأساسية، حتى وإن استفادت منه في تدعيم بعض وجهات نظرها.

لذا يعتبر "راينر فارنينغ" جمالية "ياوس"، تأسيساً جديداً من وجهة تاريخية وتجاوزاً نوعياً للتلقي التقليدي الذي يكرس المعايير السائدة المتحكمة في الإنتاج الأدبي، وفي تلقيه على حدّ سواء، لأن التلقي عند "ياوس" يزعزع تلك القواعد ويسلبها سلطتها، ويجعلها في قبضة القارئ تتأرجح بين موقفين: ما قبل التلقي وما بعده، فتنفتح على التجدد والتبدل وتكسب الآثار إمكانية إقامة مقاييس جديدة لا تتسم بالثبات بقدر ما تتّشح بالنسبية كإمكانيات التخطي والتجاوز.

لم ينشأ الاعتقاد عند "ياوس"، من نظرة ضيقة، بل من ثقافة واسعة، تعززها المعرفة الفيلولوجية التي عرفت بها المدارس الألمانية المتّتبعة لتاريخ اللغة وآدابها من أصولها إلى الوقت الراهن، والمعاشرة الحميمة للأداب، وقد اتسمت طريقته في التأليف منحى حوارياً لا يسلم بالوجود بل يجادل في أنساق مفتوحة على الآخرين للاستفادة، وقد يمتد حواره إلى ذاته، فيأخذ ويعدل ويحور مستنداً إلى مرجعية فلسفية أخذت على عاتقها مراجع الأسس المعرفية، وفي مقدمتها الفينومينولوجيا كما رسمها

"هوسرل" و "إنكاردن" و "ريكور" والهيجلية والماركسية من خلال "بنجمين" و "لوكاتش" و "غولدمان" و "أدورنو" و "هبرماس" والشكلانية: مدرسة براغ من خلال "موكاروفسكي" و "فوديكا" وبنيوية "لفي شتراوس" و "بارت" والنقد الجديد.(42).

لقد شكلت مرجعية "ياوس" خلفية فكرية ثرية مكنته من مراجعة المواقف الأدبية فيما حققته في سيرورتها، وفي الإمكانيات الكامنة وراءها، إنْ هي راجعت نفسها، ونسقت بين تخصصاتها، وما دامت الفينومينولوجيا تفحص الأسس، والماركسية تراقب الواقع، والبنيويات تصف أشكال الفن، فإنّ الحقول تتاخم وتفضي إلى بعضها بعض. وعندها يمكن تدارك الفائت في كلّ منها. هذه المرجعية التي انبثق عنها فهم "ياوس" للتلقي، ومنها كانت مطالبته بكتابة تاريخ للتلقي، يضارع تاريخ الأدب ويكمّله، ما دام وجوب الأدب لا يتحقق فعلياً إلاّ من خلال القراءة. فالحديث عنه بعيداً عن شرط تحققه، يجعله ضرباً من التاريخ الناقص الذي بدا وكأنه فقد فاعليته وجاذبيته.

وأعمال "ياوس" تدعو: "إلى تحويل نقطة الارتكاز في الاهتمام التاريخي، فتجديد موضوعات جديدة وتحمّل مسؤولية متزايدة، يجد التاريخ نفسه مؤهلاً لرفع تحدّ خصب في وجه "النظرية الأدبية". تحدّ لا يتّجه تأثيره إلى التشكيك في مشروعية "النظرية الأدبية" بل إلى دعوتها إلى إعادة الاضطلاع بالبعد التاريخي للّغة والتأليف الأدبي، وذلك بعد سنوات بدا فيها وكأنّ المقاربة البنيوية قد ضمنت ضرورة التخلّي عن البعد

الزّمني" (43).

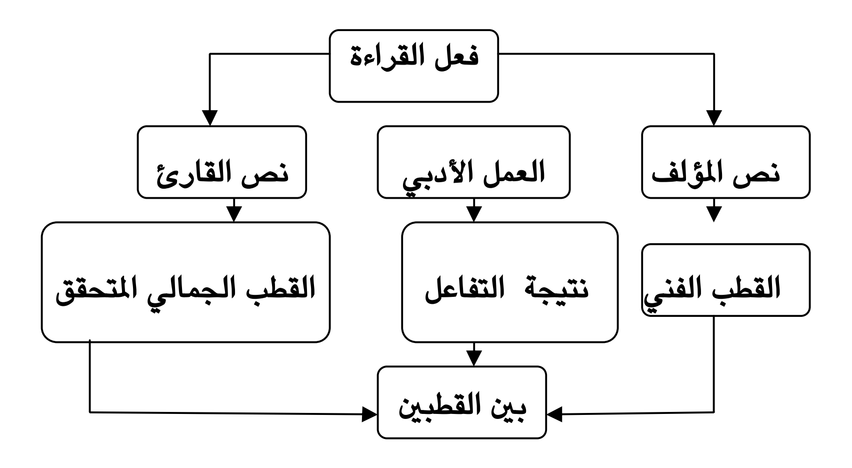
ومن جملة هذه المرتكزات تظهر قيمة السؤال الذي يطرحه "ياوس" كيف نجعل القارئ موضوعاً لدراسة ملموسة وموضوعية؟ إذا اقتنعنا أن القارئ هو الذي يقبل أو يرفض أو يعارض مؤلفاً ما. سواء قام بذلك كلّه مرّة واحدة أو بكل دور على حدة(44).

وكان على هذه الدراسة أن تتأطر بجملة من المفاهيم، تسهّل تفكيك عملية التلقي وإدراك عناصرها الفاعلة. تعهّدها "ياوس" بالإثراء والإضافة، مستفيداً من مناقشات معارضيه وحججهم، حتى باتت مفاهيمه الأساسية مرتكزات لكل البحوث في جمالية التلقي.

لقد حدّد القارئ بين أفقين للانتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنّص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل عليها القارئ ما يقرأ، فتكون مرجعيته الأساسية، وتنسج قيمه ومعاييره الشخصية. إلاّ أنها دوماً عرضة للتحول والتبدّل بفعل كل جديد يشكك في اقتناعاتها ومقاييسها، وهو ما أسماه "بارت" بالنصوص السابقة التي تقرأ النصّ الجديد أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النصّ بالقارئ أثناء القراءة إذ تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله، ويركز "ياوس" على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث وتطعيمه أو تحويله وتبديله، وخلق أفق جديد يخلفه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد.

ومن هناك كانت حاجة "إيزر" إلى اعتبار النص "علامة

ملموسة" تنشعب إلى قطبين: قطب "فني" يمثله المؤلف، وقطب "جمالي" يمثله القارئ المدرك، ولا يتحقق العمل الأدبي إلاّ نتيجة التفاعل بين القطبين، ويقرّ "ياوس" صعوبة وصف هذا التفاعل لأننا لا نتوفر إلاّ على الشيء اليسير من ميكانيزماته. ويمكننا تجسيد هذين القطبين في الرسمة التالية:



ووسع "ياوس" المفهوم حين اعتبر: "أنّ الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك، تعود التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات، التي تفرض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور المتلقي للأثر وأنّ أفق الانتظار على هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة، ويؤثر في انشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب" (45).

إنّ مثل هذه الخطوة المنهجية عند "ياوس" ساعدته على تأسيس مفهوم آخر له فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص وقارئه، وأطلق عليه اسم "المسافة الجمالية" وهو يريد منها: أن تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقاً من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، وعليه تكون الأعمال المسايرة لآفاق القراء أعمالاً عادية تكرّر ما ساد قبلها، وتفقد شعلة الإثارة فيها، وتقصر مسافاتها الجمالية أما الأخرى التي تسعى إلى تخييب الانتظار –وإن تتعرض غالباً للرفض– فإنّها تحيا– في حين تفلح في خلق جمهورها الخاص بها. وقد سجل تاريخ الأدب طائفة من الأعمال لم تجد إبّان ظهورها قارئاً، ولكنها لاقت رواجاً واسعاً في فترات لاحقة بعد ذاك.

كما أنّنا واجدون من بين مفاهيم "ياوس" الخاصة بالتفاعل بين النص والقارئ تمييزاً واضحاً بين التأثير والتلقي، من حيث كون الأول مشروطاً بالنص، والثاني بالقارئ كعنصر تكويني ينضاف إلى خبرات القارئ السابقة، ويساهم في تكوين تقاليده الجمالية. ولم يسلم تمييز "ياوس" من النقد إذ أنَّ الجدل الذي يثيره التأثير والتلقي، يطرح من زاوية: ما قبل التواصل، وما بعده، وعلى هذا الأساس يعترض "إيبرهارت لمرّت" "EBERHARDT LAMMERT" على تمييز "ياوس" إذا المسبب للتأثير عنده هو إلقاء النص والتلقي عنه(46) كما عاب "هويرمان" ''HEURMAN'' و "هون" ''HUHN'' و "روتجر" "ROTTGER" على "ياوس" التمييز بين تلقّ وتأثير: "بدعوى أنّه لم يقدم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً أثناء فعل القراءة ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً أثناء تحليل التلقي (التلقي يرمز

إلى عملية القراءة، والتأثير يرمز إلى نتيجتها قبل كل شيء) وقد دفعت مؤاخذتهم هذه لـ "ياوس" بعجلة البحث إلى الأمام ما دامت قد سمحت بالتمييز بين هذين المصطلحين من حيث المفهوم وكذا بالاستمرار في استعمالهما"(47) وسيكون من باب التبسيط اعتبار التلقي تحقيقاً للنص من طرف القارئ عند استنطاق شبكاته العلامية، واعتبار التأثير هو مجموع وجهات النظر التي تستمر إلى ما بعد التلقي القائم.

ولو وقفنا مع "كونتر جريم" عند حدود مصطلح التلقي في "معجم علم الأدب" لأورليش كلاين "ULRICH KLEIN" والذي يعرفه بما يلي: "يفهم من التلقي الأدبي (بمعناه الضيق) الاستقبال (إعادة الانتاج، التكييف، الإستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع أو بغير ذلك... ويمكن أن يحدث التلقي هنا عفوياً أو تفاعلياً أو تكييفياً سواء بطريقة نقدية أو بسذاجة. ويُصنف التلقي في تلق أولي وآخر ثانوي. الأولي يعني تلقي قارئ أول، والثانوي يعني التلقي الذي يخضع لتأويل سابق"(48). ويشمل تعريف "أولريش كلاين" عملية التلقي من طور الاستقبال المباشر كما تحدّده المعرفة الحدسية لدى المدرسة الجشطالتية، إلى المداخلة الواعية المشحونة بالمعرفة، والتي تمكن من التحليل والمقاربة والتأويل. وعليه يمكننا الحديث عن مستويات للتلقي تقابل مستويات المعرفة، كما صاغها "حميد احميداني" في جدوله السابق، الشيء الذي يمكننا في فهم إلحاح "كندر" "KINDER" و "فيبر" "WEBER" على فهم التلقي كتصرف موجه بالإدراك و "التأثير" كرمز إلى علاقات سببية، إذ أن جملة "لا تأثير بدون تلقّ" لا تقبل أن

تعكس ما دامت التأثيرات تحدث من جرّاء التلقيات المُدركة، مما يتيح مجالاً واسعاً أمام "المقاصد" الكامنة وراء الموضوع وطبيعته: فيكون التأثير وصفاً لحالة القارئ الناتجة عن مسببات يبحث عنها في النصّ وفي ذات القارئ على السواء.(49). ويوسع الباحثان آفاق التأثير إلى: "الناتج العام لعملية التلقي بما في ذلك السلوك الممكن الذي ينتج عن ذلك التلقي، أي ليست فقط ردود الفعل العفوية النفسية أو الجسدية الممكنة ولكن كذلك ناتج السلوك المقصود للقارئ" (50).

إنّ التعارض القائم بين التلقي والتأثير، والتمييز بينهما لدى الباحثين، وتأكيد دور التلقي كفعالية منتجة تستوعب وتكيّف وتقيّم وتحاور وتفكر، يقوم على مخاوف سجلها "شوبنهاور" "حول القراءة والكتب" والتي أبرز فيها الوجه السلبي للتلقي كاستقبال محض إذ يقول: "متى قرأنا فإنّ شخصاً آخر يفكّر لنا: نحن نعيد فقط سيرورته الفكرية، وذلك مثلما يتتبّع التلميذ بريشته -أثناء تعلم الكتابة- الخطوط التي رسمها له المعلم بقلم الرصّاص وتبعاً لذلك، فإننا نكون أثناء القراءة محرومين من ممارسة التفكير إلى حدّ بعيد ولذلك، فإننا نحسّ بارتياح نسبي حين تأتي القراءة بعد فترة نكون تعاملنا فيها مع أفكارنا الشخصية، ولكن رأسنا لا يكون أثناء القراءة إلاّ مسرحاً لأفكار غريبة عنّا، وكذلك فإنّ من يقرأ كثيراً أو ربّما يقرأ طوال نهاره ثم يقضي بين القراءة والقراءة وقتاً خالياً من التفكير يفقد شيئاً فشيئاً كفاءة التفكير نفسها. وهذا تماماً مثل ذلك المرء الذي يقضي كل وقته في ركوب الخيل، فيفقد في نهاية المطاف المعرفة بالمشي" (51). فالاستقبال المتواتر للنصوص يقوم على حساب

ملكة التفكير المعطلة أما إضافة "أولريش كلاين" للاستيعاب والتكيّف والتقييم، فهي إضافة لشرط الحوارية المتبادلة بين النص والقارئ، ولا يمكن لها أن تكون إلاّ واعية مفكرة مدركة في ذات الآن. وعلى جملتها يترتب ناتج القراءة في تعديل أو تحوير الأفق الانتظاري عند القارئ.

ويمكن تمييز الأثر عن التلقي – حسب "ياوس"– عند اعتبار عامل الزمن فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي ولد فيه، والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه: فهو يرتبط بذلك الماضي ويلازمه، ويأخذ منه قدرته إلى إحداث الأثر. أما التلقي فيكون حركة حرّة منطلقة تتخطى عامل الزّمن الماضي وتدخل في حوار مع الحاضر (حاضر القراءة) من خلال جملة من المعايير الجديدة التي قد تختلف عن تلك التي ولد فيها وفي كنفها النص الأدبي. فيكون التلقي مساءلة للنّص في زمن غير زمنه، ومن خلال قيم غير قيمه. وتفكيك هذا التمييز –عند "ياوس"– لا يتم إلا من نظرة تاريخية واعية تترسّم منحنيات التبدل والتغيّر التي تطرأ على التلقيات في مختلف مستوياتها الساذجة والنافذة. لأن مثل هذا النّص: "قد سوئل منذ البداية من طرف قرّائه الأوائل، وحمل إليهم جواباً قبلوه أو رفضوه، ولا تنحصر آثار القبول بالنسبة للمؤلفات الخالدة في تقريظ المعاصرين لها. فالبقاء في حدّ ذاته مؤشر لحسن الاستقبال إنّ قرّاء آخرين يضعون –ضمن سياق تاريخي– أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد في الجواب الأول الذي لم يعد يشفي غليلهم. وهكذا يتصرف المتلقي في المؤلفات، يعدّل دلالتها ويوفّر بصورة تدريجية –بالنسبة للقارئ الذي لم يعد يتقبل

الجواب المقدم من طرف المؤلف الجاهز- فرصة إنتاج مؤلف يقدم جواباً تام الجدّة في الموضوع نفسه. إنّ تبادل الأسئلة والأجوبة المسجلة في المؤلفات المتعاقبة يكون في مجمله التام التصور الجواب الذي يقدّمه الماضي لسؤال المؤرّخ" (52).

والتلقي على هذه الصورة -قد استفاد من جملة التلقيات السابقة، والتي تغذيه باستمراره وتوجهه- أمّا الأثر فمقصور على الصورة التي وقف عندها النص عند نشأته فأضحى شيئاً ساكناً في الماضي يحفظ في ذاته نهاية ما تجمع فيه من تلقيات قبله. إلاّ أنّ مساءلته أثناء القراءة تغتني دوماً بما يتحقق من جديد، لا بما هو كائن فيه لذلك يعلن "جورج كدامير" "HANS GEORG KADAMER" أن نظرية التلقي: "لم تعد تنطلق من تأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث تنبني النظرية الجديدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائق بين هذه التلقيات وبين النص" (53).

وما يعمق الفارق بين التأثير والتلقي، كون هذا الأخير، يخضع لمستويات مختلفة في تصنيف الفاعلين من جهة، وفي جملة الشروط المصاحبة للفعل القرائي من جهة أخرى، من عوامل داخلية وخارجية تؤطر القراءة وتوجهها، على مستوى الذات الواحدة قبل تعدّد القراء. إن الشروط الخارجية (من زمان ومكان، ووضعية فعل التواصل) تكوّن التلقي، وتصبغه بصبغتها، فتتيح له في حال مالا تتيحه له في حال آخر مع نفس النص وعين القارئ. أمّا الشروط الداخلية من (بيولوجية

وسيكولوجية أخرى تتعلق بوضعية المستقبل اجتماعياً. فلا تسمح بضبط التّلقي إلاّ بالنسبية والتعدّد: وعلى هذا الأساس فإنّه: "لا يمكن أبداً أن يكون هناك تطابق بين النّص الذي يُنتج، وبين النص حين يخضع لتلقّ ما. وذلك نظراً لتباين ظروف عملية التواصل هذه، إضافة إلى أن اتساع الفارق الزمني بين نشأة النص، وبين تلقيه يزيد من الفارق التواصلي"(54).

وأمام خطورة هذه الملاحظة يرى "كونتر جريم" أن نتريث في تسمية النص "بالموضوع الجمالي" قبل التلقي، لأن هذه الصفة لن تلحقه إلاّ بعد التلقي وكنتيجة له.

وأن لا نستعملها كحكم سابق، ويظل النص "النص الظاهرة" حتى يتحقق التلقي فيصير "موضوعاً جمالياً". ويذهب "ميكاروفسكي" هذا المنحى إذ يلفت انتباهنا إلى القيمة الجمالية ونقض المعيار، حيث يعتبر: "أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعاً حيث ينقلب العمل الفني ضدّ المعيار الثقافي السائد، وهذه العلاقة بين المعيار والقيمة، هي ملمح مميّز للحقل الإستتيقي، بينما يعتبر التطابق مع المعيار في غير الحقل الإستتيقي قيمة إيجابية"(55). ويكون اعتقاد "ميكاروفسكي" الأخير -بالنظر إلى المعيار الجمالي- مدعاة عنده للقول: "إذا اعتبرنا تاريخ الفن انطلاقاً من المعيار الجمالي فإنّه يكون هو تاريخ الانتفاضات ضدّ المعايير السائدة"(56). غير أنّه يستدرك هذا الحكم المطلق بشيء من التروي والتحفّظ فيذعن مضيفاً: "على أنه حتى في الحالات القصوى يتحتّم على العمل الفني في الوقت نفسه أن يحترم المعيار: ذلك أنّه يوجد حتى في تطور الفن

فترات يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياساً إلى تحطيم المعيار" (57). ومن أجل هذه الاعتبارات كلّها نجد عند "ميكاروفسكي" تمييزاً واضحاً بين الصنيع (النص) والشيء الإستتيقي، على أساس أنّ الصنيع هو النص الثابت الذي يمكن وصفه بواسطة الألسنية وطرائق تحليل النصوص، أما الشيء الإستتيقي فهو تحقق ذلك النص أثناء التلقي في أشكال متعددة، تتوقف على مدارك القراء ومستوياتهم، وما يعتورهم من شروط متداخلة. إنّه قيمة متغيرة، غير قارة، تترسب فيها جملة الشهادات حول الصنيع الأدبي.

وتتمثل صعوبة رصد التلقي وناتجه في "كمياء" العملية، لأنّ الإحاطة بالمراحل والخطوات يكشف عن ميكانيزمات العملية دون سبر أغوار التفاعل الكيماوي الذي يحوّل المقروء إلى أثر ووقع في أعماق الذات، فينشأ عن تلك المخالطة ناتج جديد يوحد بين الذات والموضوع في موقف واحد، يكون وقفاً على شروط داخلية وخارجية، فإن تغيّرت أو تبدلت تحول الوقع إلى حال أخرى، ومن ثم تغير الموقف الإستتيقي. وإن كانت جمالية التلقي قد قسّمت مراحل التلقي ثلاثاً: ما قبل التلقي، عملية التلقي، وناتج التلقي، فإنّ مثل هذا التقسيم يسهل فهم الوضعيات الأساسية للتحول التي يقطعها القارئ أثناء القراءات المختلفة، والتي تنسج أفقاً مشحوناً باعتقادات فنية وقيمية وفكرية تشكل "الكفاية" المعرفية وعند مخالطة النص، تدخل هذه الحمولة المعرفية في حوار مع الصنيع الأدبي، قد لا تسترسل على وتيرة واحدة، فتنتابه نوبات من الغضب والرفض والحيرة والدهشة والخيبة والأمل، وغيرها من الحالات النفسية في مجابهتها للواقع

المنصوص أمامها...

إن ما يحدث داخل الذات هو ما ندعوه "بكيمياء التلقي" والذي نجهل كيفيات تشكّله وتخمره ودرجات كثافته، كل ما في وسع دارس العملية أن يضع المواد في مخبره ثم يراقب التفاعل ويسجل الحاصل دون أن يدرك كيفيته، ولا دواخل التحول بين العنصرين أو العناصر... وقد قرّر "كونتر جريم" أنّ: "البحث في عملية التلقي في الدرجة الأولى من مهام سيكولوجيا القراء".(58) عسى أن تتولى السيكولوجية مهمة التنقيب العلمي المخبري في ذلك التفاعل الكيماوي.

لقد تعرض التلقي –كما عرضه "ياوس" – إلى نقد ماركسي، يربط بين الانتاج والاستهلاك. استناداً إلى ربط "ماركس": ما دام المنتج يبث في مادته العناصر التي يقبل عليها المستهلك، وتقاس درجته بالقدر الذي تتوفر به مثل هذه المواد. وفي هذا العرض مراجعة لحرية القارئ ولتعدد القراءة. فالموضوعية المشروطة للعمل الأدبي تدفع "نيومان مانفريد" إلى القول: "تجد حرية القراء تجاه الأعمال الأدبية حدودها داخل الخصائص الموضوعية للأعمال ذاتها".(59) وربما يعود مثل هذا الرأي إلى "كارل ماركس" الذي لفت الأنظار إلى ظاهرة استمرار النصوص القديمة فيناً فنيّاً، حين يقرر هذه الظاهرة خارج جدل التطور الاجتماعي قائلاً: "ليست الصعوبة بقائمة في أن نصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعي، وإنّما الصعوبة كل الصعوبة في أن نعرف لماذا يواصلان مَدّنا بالمتعة الفنية، ولماذا تظلهما في نظرنا –من بعض

النواحي– قيمة القاعدة والمثال" (60). وكل المحاولات التي رامت الإجابة عن هذه الملاحظة، وإن تراوحت بين الانطباع والمباشرة كالقول "بروعة الخلق" و "جودة الإبداع" وغير ذلك أمدت التاريخي بإمكانية استحواذه على القيم الجمالية الراسخة.

وبين هذه الأعمال عند نشأتها من ارتباطات وقتية ومكانية، تقيدها –من جهة– ومن معايير متحجرة ترزح تحتها: "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنّما تستمر وتخلد لأنّه تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث ردّ الفعل وعلى اقتراح التأويل، إنّ خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنّها تصور أوضاعاً اجتماعية أو تعكس آلياً أو مضارعة هياكل اقتصادية، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له" (61) ويلخص "رولان بارت" الفاعلية والتجدد فيها قائلاً: "لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنّه يفرض على القراء العاديين معنى واحداً فيه، وإنّما هو يخلد ويستمر لأنّه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة في متجدد اللحظات" (62).

غير أنّ ما أثاره النقد الماركسي –قبلاً– مشروطاً بموضوعية الأثر الأدبي وبموضوعية القارئ، يحد من مطلقية التعدد للفعل القرائي، إذ الاقرار بتعدد المعنى في الأثر الواحد لا يبيح القول بانفتاحه انفتاحاً مطلقاً لشتى القراءات، بحيث يقبل أي تأويل يوضع له(63). وقد ترتبط محدودية التعدد بنية الأديب الذي يتوقع من القارئ إثراء النص، فيكون التوقع بمثابة الآفاق التي

يتركها المؤلف لمساحة المشاركة البناءة، وهي آفاق وإن كانت شاسعة فلا بدّ من حدود في إطار المعرفة المحدودة تاريخياً، وفي إطار الموضوع المنتج ذاته، ولأنّ: "التخاطب الأدبي غامض في أساسه عمد القارئ كلما واجه نصاً أدبياً إلى امتحانه، فأختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ما ركّب فيه من مواطن غامضة، تحتمل التأويل".(64).

6- القارئ وأفق الانتظار:

تبلغ العناية بالقارئ ذروتها في جمالية التلقي، إذ هي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثاراً لتساؤلات شتى، تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي، ولا تعدم المذاهب والمناهج الإشارة إلى القارئ كطرف في تأسيس النظرة الجمالية، ولكنها إشارة محدودة ما دامت غير مقصودة لذاتها، ولم تجعل من القارئ موضوع دراسة منهجية تبحث في تكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي والجمالي، وفي علاقاته بالوسط والزمان: حاضراً وماضياً ومستقبلاً. وتلك حقول منشعبة عن بعضها بعض، ولا يمكن لهذه الدراسة أن تحيط بها بمفردها، بل إنّ البحث في القارئ يتوزع على المعرفة الإنسانية بشتى توجهاتها واهتماماتها، ولا مناص من تكاتف الجهود لإرساء تصور واضح حول الذات القارئة. وهو مطلب ما زالت جمالية التلقي تنادي به –كما رأينا قبلاً– حتى وإن قامت سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا القراءة وسيكولوجيا القراء بطرف منه: إلاّ أنه تناول سيظل في حاجة إلى استكمال وإثراء.

وقد تستأثر نظرية التواصل بقسط وافر في الحديث عن المتلقي وهو يواجه خطاب التواصل عبر قنوات التوصيل، ويكون لعلم النفس الاجتماعي قسطاً آخر في كشف وضعيات الاستقبال كما حددها "باساغانا" في كتابه "مبادئ علم النفس الاجتماعي" في فصل "سيرورات التوصل عندما ميّز فيه جملة من الاستعدادات جسّدتها رسمته:

- وضعية مدركة
- الانتظار والدور
- العواطف نحو المتكلم
- الكفاءة
- الفوائد الآنية(65)

وهي جملة ما يستقبل القارئ من النص (الخطاب) أثناء عملية التلقي، ويعمل كلّ استعداد إلى إحداث أثر في الذات القارئة بدرجة ما، غير أن الفصل بينها لا يعدو أن يكون فصلاً مدرسياً، لأنها تعمل جملة وبشكل متداخل غامض، يتحقق من خلاله فعل التلقي والأثر الناتج عنه. وعليه فإنّ: "الفضل كل الفضل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارئ ودوره في الإنشاء الأدبي إنما يرجع إلى نظرية التخاطب. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الأثر الأدبي إذ عمدت طائفة من الباحثين، إلى جعل المؤلف باثاً والقارئ متقبلاً والأثر يحمل بلاغاً، إلا أنهم رأوا التخاطب الأدبي يختلف كثيراً عن التخاطب العادي فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالماً من العثرات إلى المتقبل والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق، يحضر القارئ أثناء

القراءة فيتجنب به الوقوع في الخطأ".(66) إلاّ أنّ الفارق بين التخاطب العادي والتخاطب الأدبي هو غياب المرجعية مما يثير سدفاً من الغموض على سبيل التواصل الفني.

وغياب المرجعية في الأثر الأدبي أو تماهيها في النّص –كما هي عند "إيزر" و "ياوس" –يجعل الحديث عن القارئ ينطلق من مرحلة الانطباع الأولي الذي تتولاه الذاكرة ومخزوناتها واللاوعي والمحيط والتجارب، فتكون المحك الذي تعرض عليه التجربة الأدبية فتقابل بالقبول أو الرفض وقد نجد في حديث "طه حسين" عن ذاته القارئة شيئاً من التعليل إذ يقول: "فمهما أحاول أن أكون عالماً، ومهما أحاول أن أكون موضوعياً –إن صح هذا التعبير– فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي، ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص"(67) فإن خالفت شيئاً مما ذكر كان نصيبها الرفض أو الاستهجان، والقارئ في هذه الحالة يخلص لمعيار بقدر ما يحاول أن يرضي أفقاً سائداً لديه، يمتح وجوده من عوامل استحسانية غامضة تمليها نفسه وطبعه وعاطفته، وكلها مناط تغير وتبدل وتأثر بشتى العوامل الخارجية والداخلية، فلا يمكن الاطمئنان لأحكامها، بل قد تتحول مستهجنة ما كانت قد استحسنته من قبل... أما الانطباع فلا يقدم جديداً بل يخضع لنزوة عابرة قد تكون خطراً عليه في أحايين كثيرة، ولا يقدم له الانطباع جديداً، بل يبقيه في دائرته كما هو. ولا شك: "أن الناقد سيبخس نفسه عندما يكتفي بالتعبير عن ذوقه لا غيره، لأنّه سيسوي نفسه بأي قارئ عادي يدعي القدرة على النقد" (68).

ويمكن أن نتساءل الآن عن القارئ الموضوعي وعن فعله، فإذا حدّدنا منزع القارئ إديولوجياً ومعرفياً.. رأينا أنّ القارئ الإديولوجي يعيد تنظيم النص ليخدم وظيفة معقودة قبلاً، يسوق لها عناصر النص، حتى تنتظم فيها بينما تنزع القراءة العلمية إلى:

"وضع نظام منطقي محكم تراعى فيه جميع عناصر الموضوع بحيث لا يفلت أي عنصر من الرويّة"(69) ويحق لنا أن نضيف تساؤلاً آخر عن ذاتية القارئ الموضوعي، فوضع النظام المنطقي يخضع إلى فهم ترتضيه الذات القارئة وترتاح له. إلاّ أنّ الرغبة في تجاوز المتعة في مستوى الانطباع، تجعل الذاتية خاضعة للحوارية التي تسكن القراءة التحليلية.

يحدّد "ياوس" القارئ بالدور الذي يقوم به المتلقي والمميّز أي ذلك الذي يضطلع بالمهمة النقدية الأساسية: القبول أو الرفض وهو: "في أحيان خاصة المنتج الذي يحاكي أو يعارض مؤلفاً سابقاً، سواء قام بذلك كلّه مرّة واحدة، أو بكلّ دور على حدة".(70)

والمهمة التي ينيطها "ياوس" بالقارئ تنشأ من طبيعة النص أولاً، ومن طبيعة ما أسماه بأفق الانتظار ثانياً. إذ لا يمكن تصور هذا القارئ إلاّ بين أفقين، أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه جملة من القيم والمعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقيم معه لعبته، فيعرّضه إلى زعزعة وتحوير وتبديل وإثراء، فتنتقل الذات القارئة من حال إلى أخرى، وهي تتهذب وتكتسب أفقاً جديداً يلائم وضعها الحالي، لذلك استوجب "ياوس" ضرورة: "معرفة الأفق بكل معاييره وأنساق قيمه

الأدبية والأخلاقية وغيرها، إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجّة (الفضيحة) أو أردنا بالعكس من ذلك التثبت من ملائمة المؤلف لتوقع الجمهور" (71). غير أنّ المغالطة الكامنة وراء هذه الضرورة التي تحدث عنها "ياوس" تنبثق من الحديث عن التلقي كمقولة عامة، تتلاشى فيها أصناف القراء ومستوياتهم، فهي: "تسوي بين القارئ الهاوي والمتذوق الناقد وعالم الأدب والإديولوجي والباحث الإبستمولوجي في معرفة المعرفة.

مع أنّ ردود الأفعال والتفاعلات الذهنية التي يجريها كل واحد من هؤلاء تختلف اختلافاً كبيراً من حالة وحالة فضلاً عن مستوى خبرة وثقافة كل منهم" (72). ونتبين من هذه الأصناف المذكورة صعوبة تحديد آفاقهم السابقة، لأنّ ذلك يتطلب من الباحث فقهاً خيالياً جباراً.

إنّ مفهوم القارئ، تصور يقيمه المؤلف في ذهنه أثناء عملية الإبداع ويحاوره ومثاليته تسوي بينهما ما داما يخضعان لنفس الشروط المحيطة. بينما القارئ الفاعل، فهو الذي تصبح عملية التلقي مقرونة بنشاطه، ومعنى ذلك افتراق الذاتين في مساحة النص، زيادة على اختلاف الشروط المحيطة لعملية النشأة وعملية التلقي فالبعد التاريخي للنص لا يشكل سلطة على القارئ الفاعل ولا يلزمه النص بها. بل يتحرّر منها ليخلق وهمه الخاص بالمجال النّصي، فيحاوره انطلاقاً منه. ويذهب "إيزر" إلى اعتبار القارئ المثالي (المعقد المستعصي على التعريف) والتحديد أساس عمل الناقد أو عالم اللغة، غير أنه يفترض لذلك معرفة نوايا ومقاصد المؤلف لأنّ اللجوء إليه يتمّ: "حين يتعذر تأويل النص، حيث يسدّ

بعض ثغرات التأويل التي يعرفها التلقي" (73).

إنه القارئ الضمني الذي (يجسّد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته) إن هذا القارئ إذن: "يوجد في النص ذاته، ويرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المُحايث" (74) وبمشاركته يبني القارئ الفعلي معنى النص، لأنه بحضوره إلى جانبه يتأسس فعل القراءة، ما دامت بنية النص، وبنية فعل القراءة مترابطتان بشكل وثيق. ويتدارك "إيزر" تجاور القارئين في آن ليقرر، أنّ القارئ الضمني لا يغيب القارئ الفعلي ولا يلغي دوره، بل إنّه شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي عندما يحقق النص: "فالقارئ الضمني لا يملك وجوداً حقيقياً، لأنه يجسّد مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرّائه الممكنين، والتي هي شروط تلقيه، نتيجة لذلك فإنّ القارئ الضمني، ليس منغرساً في جوهر تجربي، بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها" (75).

7- القراءة والتأويل:

بات من البديهي اليوم إدراك القراءة نشاطا معقدا، ينطلق من فك الرموز الكتابية إلى التلقي الواعي، بما يكتنف التلقي ذاته من عوامل، حاولنا رصد أطرها العامة للتعريف به وحسب. إنّ القراءة اليوم هي: "أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنّها فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسيرٌ في دروب ملتوية جداً من الدلالات، نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً. إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إنّنا في القراءة

نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كل شيء في ما يشبه الحدس والفهم" (76).

لقد كانت القراءة القديمة، تقارب نصاً يستند إلى نموذج سائد صهرته المعايير ووحدّت مقاساته وجعلته آية ثابتة المعالم مؤطرة بالعقل والمنطق، فلا يجرأ النص على تجاوزها، بل يخلص لها في شكله ومضمونه، ولم يكن على القراءة القديمة إلاّ ملامسة هذا الصرح القائم ذي البنية المعلقة الجاهزة المنطوية على المعاني الجماعية. وقراءة هذا شأن موضوعها تعدّ ممارسة "داجنة" سهلة القياد، سلسة المنزع لا تثير عنتاً ولا رهقاً. فهي لا تحلم بزعزعة أفق ولا بتجاوز معيار، بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أن تكرر ذواتاً سابقة عليها من غير ملل ولا سأم. وربما وجدنا في الظرف الحضاري الذي أنشأها وأقامها على واحدية المعنى (Monosemie) سلطة العقل من جهة وسلطة الحكم من جهة أخرى، خاصة إذا تبنى "السياسي" "Le Politique" جملة من المعايير وأعلى من شأنها وجرى الشعراء والأدباء عليها. كما يمكننا أن نلحظ تعدّد المعنى "Polysemie" في وسط ديمقراطي يبيح الرأي الحرّ في جو يتراخى فيه الحكم فتظهر مقولات الظاهر والباطن، كما حدث في قرون التراجع العربي...

إنّ القراءة اليوم –بعد تفجير قاعدة الثبات والواحدية– تتجاوز السائد، فتفقد مرجعيتها، وتحيل ذاتها على كون: "من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة، ومضماراً مركزاً من المعارف المتنوعة المنصهرة في بؤرة الدلالة المتلبسة الهاربة، المتشكلة عبر كل قراءة جديدة" (77) فتغدو معاناة لا تضارعها

معاناة الكتابة والخلق ما دامت قائمة على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة الاحتمالات التي تسعى حثيثاً إلى تخييب كل توقعات القارئ. لقد خرج النص: "من المكان الأوقليدي والتزامن الذري، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء، ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب، والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد" (78).

فالنص الذي انفلت من طوق المعيار، وخاض تجربة البحث عن الجدّة، يوقف مغامرته على فعل القراءة الذي يتناسب معه في هم البحث والتحول فهو لا يبحث فيها عن صورة المصادقة والاعتبار، بقدر ما يبحث فيها عن هم التجاوز، فتكون القراءة بذلك فعلاً إبداعياً كحركة تجاوزية مستمرة تطوي ذاتها لتخلق نسقاً جديداً تستمر من خلاله في مطاردة المدلول، بعد أن حاصرت المعجمية الدّال، فهي إذن: "ليست إعادة وروتيناً أو ارتكاساً جاهزاً، أو حتى نمطية منهجية نطبقها سلفاً على الأثر، بل إنّها إعادة تركيب وصياغة جديدة مبدعة لعلاقات لغوية ضمن نص كبنية أدبية، وكأني بالنص هكذا يصبح مجرد تعلة تتيح لنا الفرصة لتعلم القراءة من جديد أو لطرح إشكاليتها على ضوء تجربة مختلفة عن تلك التي سبقتها، وكأني بالقراءة في كل تجربة تخوضها مع النص تتخلّص من عوائدها السابقة، وتتجاوز وعيها

الماضوي، لتؤسس سلوكاً وارتكاسات جديدة، مهدّدة هي بدورها بالتجاوز، والثورة عليها، أي بتحطيمها وتدميرها في خضم تجربة مستقبلية للتلقي" (79).

ويرسم منحنى التغير الذي يطرأ على مسار القراءة، درجات التغير والتحول التي تنتاب القارئ وتوقع نشاطه، وهو في الأخير لا يكتشف إلاّ ذاته ورغباته عبر تموجات الذات بيولوجياً وسيكولوجياً في تماهيها مع النص أو في انطلاقها خارجه. إذ لا يمكن اعتبار النص شبكة من العلاقات الفارغة، ما دامت القراءة تنفخ فيه من روحها وتبعث ثورته وتوثبه وحرارته، فتحقق له حرارة الوجود، ويحقق لها إمكانية تجاوز ذاتها وهدم أفقها، والاستباق إلى أفق جديد، تتشكل معالمه من كمياء التفاعل الحاصل بينها عبر فيزياء التواصل ومع هذا النّص الجديد، وبسببه دخلنا عصر "أسطورة" القراءة والقارئ حيث: "يكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون وعائد الربط -هنا- هو التشريح النصوصي إبداعاً وقراءة. فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستنداً على حسّه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذاً، والقارئ يشرّح النص بناء على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغوياً لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع المورث الرافد للإبداع، الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص، وهذا يعني أنّ النص عالم ينتصب أمام الزمن، أو هو مجرّة من الإشارات كما يقول التشريحيون" (80).

إنّ الجدل القائم بين تشريح الذاكرة الحضارية وتشريح النص، يطرح وبشكل جديد مفهوم "الأثر" الذي يتجاوز حركة

التفاعل النصوصية من خلال عملية استنطاق العلاقات الدلالية لطاقاتها المخبوءة، ويتسامى التجاوز ليشمل القارئ ذاته، فيشكل تصوراته الخاصة، وهنا تبدأ التحولات تفعل فعلها وإنتاج وقعها: "فينبثق الأثر على أنّه حالة تحول نصوصي وإنساني، ويصير النص هو الإنسان والإنسان هو النص وهذه الحالة متحولة لا تثبت على حد قائم، مما يجعل ارتكازها على "الدال" محرراً من "المدلول" أمراً حتمياً لتأسيس "الدلالة"، والانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحددة داخل المدلول"(81). ومعنى ذلك –حرفياً– هدم الإطار المرجعي المعجمي وتحرير اللغة من عقالها الاجتماعي، وعليه لا يجوز لنا تصور "الأثر" أمراً هيناً بسيطاً قد نعبر عنه –خطأ– بالتأثير، كتأثير النص في القارئ، وتركه انطباعاً ما لديه. إن الأثر: "هو في آن واحد نتاج عملية فعل القراءة، وعنصر أساسي فيها ومكملها أي إنّه جزء من دينامية شاملة، يتداخل فيها ويترابط معنى النص وخلفيته المرجعية ومساهمة القارئ في ذلك ومختلف التغيرات والتحولات والتعديلات، وكذا الشروط التي تعرفها تجربة بكاملها هي التجربة الجمالية"(82).

وتغدو القراءة –من منظور الأثر– تحولاً من واقع عادي إلى واقع فني عبر تنقلات متوالية، تعبر خلالها واقع الحياة، وواقع النص وواقع القارئ إلى واقع جديد، يشهد لقاء النص بالقارئ، والذي نعتته جمالية القراءة، بالموقع الافتراضي "Lieu Virtuel" ومهما استكشف القارئ: "من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله، فإنّ ما يستكشفه يظل في رأينا مجرّد صورة واحدة، من صور القراءة، ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية

التي من العسير التسليم بها. ذلك بأنّ مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف" (83).

8- النص والقارئ:

يشكل النص دالاً عائماً موجوداً في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل "المدلول" إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حدّ سواء، وصفة "العائمية" ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدود النص ومقاساته، كذلك تسجل اللسانيات: "مروراً بالبلاغة والأسلوبية فراغاً حول نظرية النص، أو لعلّها في غالب الأحيان ملاحظات متفرقة غير منتظمة إن النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب،لهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل، والنص كما يقول "تودوروف": (يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه على الرّغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة، ويشكل النص نسقاً لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقة معه. وبألفاظ "هيلمسليفية": إن النص نظام إيحائي لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة" (84). لذا أضحى التساؤل عما يعبر عنه النص ضرب من الجهد العقيم، لأنّ النص في إيحائيته لا بد وأنّ يُساءل عن الكيفية التي يعبر بها، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، ما دامت المضامين مرتبطة بالحيّز الذي تحتله المؤلفات فإنْ هي قُصرت عليه حُكم على النص بالزوال لزوالها أما الإيحاء ففاعلية ديناميكية تبيح للنص سبل

التواصل المستمر عبر الزمان والمكان.

لقد استطاع "إيزر" -انطلاقاً من فاعلية التواصل المستمر- أن يحدد النص في قطبين متلازمين: تقوم عليها حقيقة النص كوجود: قطب فني وقطب جمالي: "الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ وعلى ضوء هذه القطبية، يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ولا لتحقيقه، بل لا بد وأن يكون واقعاً في مكان ما بينهما" (85) وفحوى كلام "إيزر" ينمّ عن ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "التحقيق الجمالي" لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما ما دام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ ولهذا الغرض بالذات يؤكد "إيزر" على أنّ: "التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أنّنا إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك" (86).

إنّ استعراض "إيزر" لحقيقة العمل الأدبي على هذا النحو، يعقد إشكالية النص من جديد لأنّه يضعنا أمام تعدّد النص، قبل تعدّد القراءة، فالاتصال العادي، يستند إلى مرجعية يتولى العرف ضبط كفاءاتها وإحالاتها، غير أنها منعدمة أو متماهية في النص الأدبي فيفقد التواصل الجمالي الإطار المنظم لعلاقات التفاعل، بين النص والقارئ، ويحيل إلى تماس لا يحركه، ولا ينظمه

قانون، بقدر ما يكون تبادلاً بين معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء، ما دام الخفي يحرِّض القارئ على فعل شيء ما يضبطه الظاهر ويوجّهه، والذي سرعان ما يتغير بدوره عندما تنجلي الحقيقة الخفي وتَبينُ. فالفراغات تعمل كمحور تدور حوله تفاعلات القارئ والنص. إذ يردمها تخيل القارئ بناء على شروط يضعها النص ذاته.

لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والاهمال، لأن الشيء المفقود: "في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يُجذَب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلاّ كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى(87). وقد اعتبر "إيزر" هذه الفراغات مفاصلاً حقيقية للنص لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات(88).

وتتضح ديناميكية الفراغات من خلال تعليق الروائية "فرجينيا وولف" على روايات "جين أوستين" حين لفتت الانتباه إليها، في وقت مبكر نسبياً قائلة: "وهكذا فإنّ" جين أوستين" هي سيدة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو سطحياً إنها

تشجعنا على إضافة ما هو غير موجود هناك، وما تقدّمه هو شيء تافه على ما يبدو. ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضفي على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر ثباتاً" (89).

ويتساءل "إيزر" عن مكمن "اللغة" المنوط بالنص ثم يقرره في قلب وصميم هذه العملية الشاملة، حيث يعمل على خلق الواقع الذي يكون القارئ موضوعاً له لأن: "الآفاق والانتظارات والمفاجآت، والخيبات، والحرمان، وكل ما يتناوب على القارئ ليس هو ما يجدد المعنى إن ذلك فقط مصاحب لعملية أهم هي القراءة، والتي تجعل القارئ يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها" (90). ولا يكون المعنى –حسب "إيزر" إلاّ صورة منبثقة عن الوقع ذاته، فتكسب صفة الظاهرة المحيرة التي تستعصي على التفسيرات، التي تؤول إلى إطار مرجعي يفقدها فاعلية المشاركة القائمة بين النص والقارئ فالنص: "يُنتجُ بنفسه وانطلاقاً من نصيته (Textualité) نفسها ما يحدّده. أي أنّه يُولِّد محدّداته بنفسه، وعلى هذا المستوى فإنه لا يجب الخلط بين النص وتحققه، أي بين النص كتجسيد مادي وبين ناتجه. إنّ النص في نظر "إيزر" يرسم تحقق معناه ويكمن طابعه الجمالي بالضبط في بنية التحقق هذه. هذه البنية التي لا يمكن أن تكون ممثالة للنص، ولا يجب أن تختلط به لسبب وحيد، هو أنّ القارئ يشارك في بنائها" (91).

إنّ ما خيف منه من تعدد القراءات، وشططها بعيداً عن حقيقة النص دون قيد أو شرط حتى تضحى كل محاولة، مهما

كانت غير معقولة مندرجة في إطار التعدد وقابلة للاعتبار على ذلك الأساس، يراجع طرح "إيزر" في إبراز عامل النص كآلية لإنتاج المحددات التي ترسم ابعاد الآفاق التي يرودها المعنى المحتمل. والاقرار بتعدد المعنى غير هذه المحددات، لا ينشأ من النص الفعلي، وإنّما مردّها إلى النص الناتج عن مشاركة القارئ، وهو نص له محدداته وآفاقه التي تتقاطع مع النص الفعلي وتبتعد عنه. فالمعنى لا يكون حتماً في النص الأول وبين تلافيفه، وإنّما لا بد أن يكون في الوقع الناتج عن التفاعل الحاصل بين المشاركين لحظة اللقاء، وإذا أدرجنا مستويات القراءة والقراء وأزمنتهم تبين لنا شكل التعدد من زوايالها خطواتها في القول ببناء الفعل.

هوامش :

1- حسين الواد. في مناهج الدراسة الأدبية. دار سرار تونس 1985 ص 79.

2- جان ستاروبنسكي. نحو جمالية للتلقي (ت) د. محمد العمري. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع6. 1992 الدار البيضاء ص 43.

3- م س ص 43.

4- م س ص 43.

5- كونتر جريم. التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع. (ت) أحمد المأمون و د. حميد لحميداني. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع 1992 ص19.

6- جان ستاروبنسكي. م م س ص 47.

7- كونتر جريم.. م م س ص 20.

8- م س ص 29.

9- انظر م س ص 30.

10- انظر م س ص 29. الهامش.

11- م س ص 18.

12- انظر فصل سيوسيولوجيا القراءة.

13- فولفغانغ إيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. (ت) الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع7. 1992 ص8.

14- حسين الواد. م م س ص 56.

15- م س ص 56.

16- ابن كثير.. السيرة النبوية. ج1 ص 498.

17- م س ص 498.

18- ابن هشام. السيرة النبوية. ج1 ص 293.

19- الآمدي. الموازنة ص 385.

20- ابن رشيق العمدة. ج1 ص99 أورده توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 12.

21- الرماني. النكث في إعجاز القرآن ص 111 ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (ت) أحمد خلف اللَّه. ومحمد سلام زغلول. دار المعارف. مصر ط2. 1968.

22- سورة المائدة.. الآية 83.

23- الخطابي.. بيان إعجاز القرآن. ص. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. م م س.

24- سورة الزمر.. الآية 23.

25- محمد مشبال. الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع6. 1992 ص 126.

26- فولفغانغ إيزر.. وضعية التأويل، والفن الجزئي والتأويل الكلي. (ت) حفو نزهة وبو حسن أحمد. م. دراسات سيميائية أدبية ع6 ص 69.

27- م س ص 42. (النص أورده إيزر).

28- انظر م س ص 72.

–29Bernard Labane “Faut bien gagnier sa vie” expansion N 88 sept 1975 PARIS.
–30Gerard Vinger. lire du text au sens. clé international 1979. PARIS.
31– سوزان سونتاج 3 ضد التأويل. ومقالات أخرى "نيويورك 1966. أورده فولفغانغ إيزر. وضعية التأويل... م م س ص 77.
32– فولفغانغ إيزر. وضعية التأويل... م م س ص 75.
33– جان ستاروينسكي. م م س ص 41.
34– مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني. مكتب غريب 1989 ص 42 أورده د. حميد لحميداني: مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجاً. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 98.
35– حميد لحميداني. مستويات التلقي. م س ص 98.
36– م س ص 8.
37– م س ص 99.
38– م س ص 99.
39– م س ص 101– 100.
40– عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة ص 83. أورده محمد مشبال. م س ص 134.
41– محمد مشبال م م س ص 134.
42– انظر جان ستاروبنسكي. نحو جمالية للتلقي. م م س ص 38. 39.

43- م س ص 9.

44- انظر م س ص 1.

45- حسين الواد. م م س ص 77.

46- انظر كونتر جريم.. التأثير والتلقي.. م م س ص2.

47- م س ص 26.

48- م س ص 20. النص أورده كونتر جريم.

49- انظر م س ص 27.

50- انظر هامش م س ص 27.

51- انظر هامش م س ص 28.

52- جان ستاروبنسكي نحو جمالية للتلقي م م س ص 46.

53- كونتر جريم.. التأثير والتلقي. م م س ص 17.

54- م س ص 18.

55- إلرود إبش.. التلقي الأدبي (ت) محمد برادة. م. دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 19.

56- م س ص 19.

57- م س ص 19.

58- كونتر جريم.. التلقي والتأثير... م س ص 29.

59- إلرود إبش. التلقي الأدبي م س ص 30.

60- حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية. م س ص 66. النص استشهد به كلود بريفوست وجوزيف يور ت في كتابيهما: Claude prevost litterature, politique, idiologie. ed. Sociales. PARIS. 1973.

Joseph just: La reception de la litterature par la critiqure par la critique Journalistique. ed. jean Michel place. PARIS 1980.

61- م س ص 66.

62- م س ص 75.

63- م س ص 73.

64- م س ص 79.

65- باساغانا. مبادئ في علم النفس الاجتماعي. (ت) أبو عبد اللَّه غلام اللَّه. د. المطبوعات الجامعية 1983 ص 29.

66- حسين الواد. م م س ص 72.

67- طه حسين في الأدب الجاهلي. ط10 دار المعارف. القاهرة 1969 ص1.

68- حميد لحميداني. مستويات التلقي. م م س ص 97.

69- م س ص 96.

70- جان ستاروبنسكي. نحو الجمالية للتلقي م م س ص1.

71- م س ص 43.

72- حميد لحميداني م م س ص 97.

73- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر. مجلة دراسات سيميائية أدبية ع6. 1992 ص 6.

74- م س ص 56.

75- الرود إبش: التلقي والتأثير م م س ص 13.

76- حسين الواد. م س ص 70.

77- إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. د.

المطبوعات الجامعية 1991. الجزائر ص 334.

78- م س ص 339.

79- عبد العزيز بن عرفة. الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988 ص 29/ 30.

80- عبد اللّه الغذامي. تشريح النص م م س ص 39.

81- م س ص 80.

82- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر. م م س ص 64.

83- عبد الملك مرتاض. ا. ي م م س ص 14.

84- عثماني ميلود. شعرية تودوروف. ط1 الدار البيضاء. عيون المقالات 1990 ص 56.

85- فولفغانغ إيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. م م س ص.

86- م س ص 7.

87- فولفغانغ إيزر م س ص 10.

88- انظر م س ص 10.

89- م س ص 10. النص استشهد به إيزر.

90- عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي. م م س ص 66.

الفصل الخامس

التلقي والحدث القرائي

تمهيد:

قد يكون مــن الغريــب أن يُلحــق بعــض الدّارســين بــالقراءة والقارئ نعوتا تثير شــيئا مــن الدّهــشة، والــتي تــزول دواعيهــا ســريعا إذا مــا عُرفــت مراميهــا. لقــد صــرّح "ميــشال شــارل" "M.Charles" : « أنّ القراءة، تتطلّب مــن القــارئ صــفات خاصــة كا**لجرأة**، و**العنف**، و**المنطق**، **والتّوتر العقلي**، و**التحدّي**، فإذا كانت المخاطر التي تنطوي عليها القراءة مسّطرة، فإنّ الفائــدة المرجــوّة غير محدّدة، بعضــهم فقط يتلذّذ بهذه الفاكهة المرّة دون خطــر»[1].

وكأنّ الصّفات المشار إليها، ضرورية لاقتحــام حــصون القــراءة، وخوض مجاهل مسالكها، وعبور مفاوزها في جو غــائم، غــامض، تتجاوب فيه أصــداء الكلمــات، وتتقــاطع فيــه أشــباح النّــصوص القديمة والحديثة، جيئة وذهابا، وكأنّه عــالم ســحري، لا يُعــرف مُبتداه ،لا مُنتهاه. فـ**الجرأة** مطلــب أساســي يمكّــن القــارئ مــن اقتحام بحر الدّلالــة، وجــوب لجّــة المعــاني، وركــوب التّــأويلات المختلفة . كما يقوم **العنف** مفتاحــا لفتــق المــستغلق مــن المعــاني، وتفجــير نــواة الكلمــات، لتتــشظى بعيــدا عــن المــألوف والثابــت، و**الجرأة** و**العنف** لا يكتسبان " معقوليــة" الفعــل الــواعي إلاّ إذا اتّــشحا بــالمنطق مرجعــا لــشحذ المعيــار، وابتغــاء الــصّواب. إنّ

استقامة المنطق تكفل للجرأة والعنف، العدل وعدم الشّطط والميـل، وكلّ جريء فاتك يحيا في صولة التّحدي والتّوتر المستمرّين ..

وربّما كان في هذا التّخريج "الملحمي" ستر لحقـائق القـراءة تحت ضوضاء الألفاظ، وبريق النّعوت، ولكنّه يقدّم حقيقة جديـدة لفعل القراءة، الذي عهدته الدّراسات القديمة، فعـلا مـسالما تابعـا للمعنى الأحادي القار في إطار من العلاقة الواضـحة بـين القـارئ والمبـدع[2]، أَمَـا وقـد غـدت القـراءة اليـوم أشـبه شـيء بقـراءة الفلاسفة للوجود، وانفجـرت حـدود الـنّص، فغمـرت القـارئ في إطارها وابتلعته كليّة، فإنّ مهمّة الانعتـاق مـن إطارهـا لا يكـون بالموادعة والمسالمة، وإنّما يكون بالمواجهة، وشقّ سُـبُل في صـلبها للخروج من دائرتها ..

لقد شهدت الدّراسات على اختلاف مشاربها، أنّ العمل الفني يستغرق مبدعـه لدرجـة يكـون فيهـا هـذا الأخـير مغمـورا بـين عناصره، غارقا في تفاصيله، وقد تراجع عالمه الخاص بعيـدا وراء دائــرة اهتمامــه، لا يعبــأ بــه كليّــة. وقــد حمــل التــاريخ خــبر "أرخميـدس" "ARCHIMEDE" عنـدما سـقطت أسـوار "سـيرا كوز" "SYRACUSE" وتخلّلها العدّو، وعاث فيها فسادا، والعـالم الرّياضي مشغول برسم دوائر على رمـل الحديقـة، فيتقـدّم منـه جندي، السـيف مـصلت في يـده، فقـول لـه "أرخميـدس": « لا

[2] يسمّى ابن القيم الجوزية هذا الفعل المتابع تلاوة. لأنّ في حقيقة التلاوة يوجد الاتباع والتصديق، ولذلك السّبب ارتبطت بالقرآن الكريم دون غيره ما دامت تقع على اللفظ و المعنى معا. انظر. ابن القيم الجوزية. مفتاح دار السعادة ومنشور ولاية العلم والإرادة ج1. ص :84. تحقيق. حسان عبد المنان الطيبي، وعصام فارس الحرستالي. دار الجيل ط1. 1994 بيروت.

تشوّش عليّ دوائـري» وهـو في غمـرة الإبـداع، لا يأبـه لـسقوط المدينــة، ولا لاقــتراب المــوت منــه[2]. كــذاك حــال "بــالزاك" "H.BALZAC" عندما قام يفتح الباب لصديقه، وعيناه مغرورقتان بالدّموع تخنقه عبرة، فيسلّم عليه ويخبره بموت "الدّوقة لانجيـه " La duchesse de langeais " ولم يلتفت للموقف، إلاّ أمام دهـشة صـديقه الـذي لا يعـرف دوقـة بهـذا الاسـم، لا في بـاريس ولا خارجها، فيقول له "بالزاك" معتذرا، لقد فرغـت مـن تـوّي مـن وصف موتها في روايتي[3].

إنّه استغراق، يسلب الفنّان **إدراكه** الخارجي، فينطبـق عليـه العالم الفنّي كليّة ويعزله عن الخارجي، فلا يبقي له القـدرة علـى استشراق عمله الخاص، أو الإلمام به. وهـي حالـة تـوحي بعـدم تحكّم الفنّان في عمله، وأنّ هناك متحكمّات أخرى خارجية ينصاع لها الفنان، عن وعـي أو لا وعـي منـه، توجّهـه وتقـوده في دروب الخلق الفني الغامضة. لذلك كانت القراءة – في هذا الوجه مرتبطة ارتباطا عـضويا بالعمليـة الإبداعيـة توقـف عليهـا شـرط الفهـم والاســتفادة. وكلّمــا ازداد إدراكنــا للعمليــة الإبداعيــة، وفهمنــا لميكانيزماتها الفاعلة، كلّما كان فهمنا للفعل القرائي أخصب وأبعد إيغالا في عالم المعنى .

1. البناء، الحدث الإبداعي :

إنّ لمصطلح "الخلق " – عندنا – حيثيات "قدسـية" ترتفـع به إلى الاقتدار الإلهي، وتجعلـه « فعـلا » إلهيـا قائمـا بـين الكـاف والنّون، ذلك أنّ الخلق إيجاد من عدم، وعلى غير مثال، قد حـاول بعض فلاسفة الإسلام تفسيره، وقد عجبوا كيف يخاطـب الله عـز

وجلّ الشيء الذي يريد خلقه بـ "لـه" في قولـه: (**أن يقول له كن فكون**) وهو غير موجود البتّة، فكيف تسنى له مخاطبته وهـو لم يُخلق بعد ؟ لذلك قالوا: لله أمور يُبـديها ولايبتـديها، وكأنّـه خَلَـق الأشياء قبلا، ثم هي تظهر في عالم النـاس بــ "كـن" تباعـا [4].

ومهما يكن من تفسير، فـإنّ فعـل الخلـق يكتـسب قدسـيته مـن الإبداع على غير شاكلة، ولا منوال، ولا وجود. فهو اقتدار تتجلّـى فيه منتهى القدرة. وقياسا عليها درج الناس من مختلف الشّعوب على إلحاق الجديد البارع الذي يُحدث في النّفس دهشة اللّقـاء مـع الغريب المتفرّد بـ "الخلق" و"الإبداع" وما إضـافة "الفنّـي" إلاّ نعتا يلطّف من الفعل الإنساني، ويجرّده مـن قدسـية الفعـل عنـد الخالق. ويكون إلحاق النّعت "الفنّي" عندما نـشهد مـيلاد الأثـر الذي بإمكانه تخطّي الزّمن دون أن تذوي نضارته، ويجفّ مـاؤه، وكأنّه قد اكتسب سمة الخلود والبقـاء رغـم التحـوّل المـستمر في الأشياء.

لقد كانت إضافة المقدس للخلق تأتي من هذه الجهـة لتأكيـد عنصر التّفـرد والبقـاء في ذات الوقـت. ذلـك أنّ الدّهـشة تنتابنـا عندما يتخطّى الأثر الفنّي حقبته الزمنية لحقبة أخرى. عندها فقط ندرك أنّ العبقرية قد تجسّدت في الذّات، وأنّ الإبداع قـد تجلّـى في الأثر، لأنّه:«تجاوز القانون الذي يحتوينا، وهزم الزمن، وترك فيه أثرا لا يمحى، بينما نمرّ نحن دون أثـر يُـذكر. لأنّـه حقّـق الفعـل المقدس للخلق، والذي يخلّف شيئا باقيا دائما، وتجلّى فيـه أعمـق سرّ في العالم:سرّ الخلق » [5].

لقد اتّسم كلّ اقـتراب مـن الأثـر الفنّـي بـشيء مـن الرّهبـة والتواضع، وكأنّ شيئا يتجـاوز الاسـتطاعة، ولـيس مـن سـبيل للمسك به إلاّ محاولة فهم التّركيب، مادام بناء الأثـر الفنّـي حالـة فردية، داخلية، يكتنفها الغمـوض، ويتعـذّر الوصـول إليهـا عـبر الإدراك البسيط، أو الحدس الغامض. لقد ظلّت محاولات التّفـسير عاجزة عن المسك بالتفاعلات شبه الكيماوية التي تحدث بين الذّات والفكرة، ودرجات الانصهار بينهما قُبيل الإجراء العملي للأثر.

1.1. مبدأ التّخييل:

لقد أقام "فرويد" "S.Freud" الفنّ علـى نـوع مـن المهادنـة القائمة بين عنصرين متعارضـين في حيـاة الفنـان. وهمـا "مبـدأ الواقع" و"مبدأ اللذة" عن طريق:« إبعاد الـدوافع غـير المقبولـة اجتماعيا من وعي الإنسان، وعلى إبعـاد النّزعـات الواقعيـة مـن حياة الإنسان، وعلى المحافظة على التـوازن النّفـسي»[6] فيتّخـذ الفنّ مسلك العلاج الواقعي الذي يتيح للفرد التحـرّر مـن قبـضة العالم الخارجي .

وجعل "برغسون" الفنّ تعاليا تمتدّ بواسطته الذّات، لتّجاوز اليومي والعرضي الزّائل إلى جوهر الحقائق في صفائها وتوهّجها، وكأنّ الفنّ **عين ميتافيزيقية** تتيح للذّات استكمال رؤيتها الخاصة، غـير أنّ "فرويـد" يقـيم علاقـة الـذّات بالعـالم الخـارجي علـى الصّراع، والصّدام، والقهر، فتتوسّل الذّات الفنّ لتتّخذه منجاةلهـا من ضغط الواقع. وتعمد إلى التّخييل آليـة فـذّة في إطـلاق العنـان للرّغبات المكبوتة حتى تحقّق إشباعها النّوعي الخاص. وكأنّ الفنّ تعويض متسام للرّغبات التي حـال دونهـا القهـر الاجتمـاعي، في

ثوب من الغموض الرّمزي الذي تتعدّد دلالته، وتعفّي على الأصل الذي أنشأها، فتكون نهبا لكلّ تأويل وتفسير.

وقد يذكّر التّعويض "الفرويدي" بالتّطهير "الأرسطي"، أو هو كتابة "فرويدية" له. وكما كان التّطهير الأرسطي قاصرا دون غموض العملية الإبداعية، فإنّ آلية التّصعيد الفرويدية قاصرة هي الأخرى وقد أكدّ فرويد ذاته :«أنّ هذه النّظرية تخمين لم يثبت بالدّليل... ولا تقدّم تفسيرا كاملا لطبيعة الفنّ»[7] .بل ويزعم "فرويد" أنّ مبدأ التّعويض لا يقف عند الفنّان، وإنّما يتعدّاه إلى المتلقي، مادام المتلقي ينجذب إلى التلبية الوهمية لرغباته اللاّشعورية المخفية بعناية عن الآخرين، وعن نفسه. وبذلك يجعل من التعويض الوظيفة الأساسية للفن. وهو تعميم يُثقل كاهل النظرية، ويقصرها على ميكانيزم واحد. تتعذّر معه رؤية الميكنيزمات الأخرى الفاعلة في العملية الإبداعية .

ويقوم "التخيل" على إثارة الذّاكرة وحثّها عن طريق التّصور على استدعاء المخزون المعرفي عند المتلقي حتى يتمكّن من استيعابها عن طريق الخيال، بعيدا عن البرهنة العقلية. وهي خاصية تجعل للرّمز سلطة الإثارة، وتوجيه الإدراك في مسالك المعاني المحتملة، التي يوحي بها الصّنيع. وهو يقبلها لا على أساس صحّتها، وإنّما يقبلها على أنّها منسجمة مع المطلب العام للأثر. وفي هذه الخاصية وحدها يتجلى الجانب الواعي في التخيل. فإذا كان "فرويد" يجد فيه تعويضا لاشعوريا، فإنّه لا يعبأ بالإرادة الواعية التي تتعامل مع العناصر الفنية في هندستها وإخراجها. ومن ثمّ لا يكون التخيل أبدا نزوعا يقع خارج الإدارة، أو على هامشها. وإنّما يقوم الأثر على الصّياغة والبناء.

ذلك أنّ القيمة الجمالية للعمل لا يمكن أن توجد إلاّ في العمل الفني لا في منشيءه. فإذا كان الدّاعي واحدا لدى مجموعة من الفنـانين، فإنّ الناتج لا يقاس بـشدّة الـدّافع وقوّتـه، وإنّمـا بجـودة الأثـر واكتمالـه. وقـد أشـار "ل.س.فيغوتـسكي" إلى ذلـك قـائلا:« إنّ الكاتب لا يقتفي في إبداعه، أثر النّزاعات والصّراعات اللاّشـعورية وحدها، ولا يقوم في إبداعه بتأديـة أيّـة مهـام اجتماعيـة واعيـة إطلاقا، هو قول لا يتجرأ عليه إلاّ من أعرض بصورة نهائيـة عـن السيكولوجيا الاجتماعية، وأغمض عينيه عـن الواقـع» (8). مـادام المطلب الاجتماعي لا يتوقف عند عرض التّعويض، بقدر ما يطمـح إلى إشباع جمالي مكتمل، يجسّد العبقرية والنّضج الإبداعي .

وليس "التّخييل" فعلا مطلقـا يأتيـه الفنّـان في معـزل عـن الواقع، بعيدا عن عناصره، ولكنّه فعل يكتنفه ما يكتنـف الأفعـال الأخرى من حيثيات ارتباطها بالزّمان والمكان. ولا يخرج التّخييل عن هذا الشّرط. فهو يستلم مادته من معطيـات عـصره، يُـشكّلها بحسب الأذواق السّائدة، وفق أشـكال الرّغبـات ومـداها. بيـد أنّ التّخييل لا يظل مرهونا بصاحبه، فهو في جيل لاحق ملـك لعـصر آخر، يُلحق به سيمات لم تكن له من قبل، وهـي تختلـف اختلافـا كليّا عنها.

لقد أوقف الزّعم الفرويدي التّخييل على المقاصـد الكامنـة في التّعويض، فألزم الأثر الفني معنى جوهريا قـد تتعـدّد أعراضـه، ولكنّه يبقى واحدا في كلّ حال، لأنّه يحيل علـى وضـعية واحـدة. غير أنّ التّخييل – وهو يرتبط بالوسط – يُفـسد علـى "فرويـد" واحدية القصد، ويعطي الأثر إمكانية أخـرى يـستقل فيهـا الأثـر استقلال كليّا عن مبدعه. فكما :«أنّ تخييل الفنان لا يضمن القيمـة

الجمالية للعمل، فإنّه لا يستطيع أن يضمن مـا سـتكون دلالاتـه بالنّسبة إلى جماهيره المتغيّرة »[9].

لقد تأسّس الفهم الفرويدي على مـسلّمة بـسيطة – ولكنّهـا غير مؤسّسة – ترى وجود توازٍ بين شدّة الحالة النّفسية للفنـان وشـدّتها في الأثـر الفنّـي، وكـأنّ الـصّياغة ضـرب مـن التّمثيـل الحقيقي لحالة الفنان في الخارج، غـير أنّ ميكـانيزم التّعـويض لا يسلك أبدا عين الاتجاه عند سائر الفنانين، بل قد يغيّر من وجهتـه لدواع أكثر وعيا بواقعه، وشروط ظروفه .الأمر الذي يعطي للأثر الفـني اسـتقلالية وطابعـا خاصـا بـه، لا تبحـث خصائـصه في خصائص صاحبه، وإنّما فيه وحده. وقـد عبّـر "تشايكوفـسكي" عن ذلك قـائلا:« إنّ العمـل الـذي يؤلّـف في أسـعد الظّـروف، قـد يصطبغ بألوان قاتمة كئيبة»[10]. لا تجد تفسيرها في الحالـة الـتي تغشى الفنان أثناء العمل، بل في طبيعة العمل ذاتـه، في موضـوعه، وشكله، وأسلوبه، بعيدا عن مزاج المؤلّف وهو يمسك بقلمه

2.1. مبدأ الوعي :

كمـا أقـام "فرويـد" الفـن علـى التّخييـل، وفـسّر الفـنّ بالتّعويض، وأعطى اللاّشعور أولوية توجيه الإبداع، فإنّ سانتيانا "G.SANTAYANA" (1863.1952) يجعـل الفـن نـشاطا "واعيـا بهدفه " يتأسّس على نظرة تخترق المستقبل لترى صورة تحقّقـه الأخير، ولـو علـى سـبيل الإجمـال، كرؤيـة شمولية لا تـستبين الجزيئات، ولكنّها رؤية "تعرف" بصورة ما الكيفية التي تريد أن يكون عليها العمل. لذلك يعمد الفنـان إلى المـسودّات تلـو الأخـرى يتحسّس من خلالها الشّكل الذي يختار، والصّورة التي يطمـح أن يكون عليها الأثر الفني . لذلك جعـل "سـانتيانا" مولـد الفـن في

نتاج التّناسق بين الأفكار والأفعـال لغـرض تحقيـق الاسـتمتاع، والوصول إلى حالة الإشباع .[11] ولا يتأتى التنّاسق بـين الأفكـار والأفعال إلاّ في وسيط تتجلّى فيه مهارة الفنان وبراعة استخدامه. إذ لا معنى للفكرة معلقة بعيدا عن الفعـل، ولاوجـود للفعـل مـن دون مادة. لذلك كان الفـن "**معالجـة**" بارعـة للمـادة مـن أجـل **هدف**[12]. وهو تعريف يتجاوز عالم الفن إلى الجانب العملـي مـن الحياة كلّها، مادام ميدان الفن :« هو ذاته ميدان سيطرة الإنـسان الواعية على عالم المواد والحركات التي ينبغـي علـى الإنـسان أن يستوطنه، وعلى عالم الـدّوافع الباطنيـة والعمليـات الآليـة الـتي تؤلّف كيانه الباطـن »[13].

إنّ الحياة سـيطرة واعيـة علـى الخـارجي والـداخلي في آن، والتي تمكّن الفنان من الانتقـال مـن المـادّة إلى الـصورة: أي مـن المادّة الصلبة إلى المادّة المكيّفـة مـع الرّغبـة، والـتي تقـع خـارج مطالب الحياة، وضرورات العيش. لـذلك يفـرّق "سـانتيانا" بـين القـيم الأخلاقيـة والقـيم الجماليـة، فيجعـل الأولى قـيم الواجـب والالتزام. والتكليف. ويجعل مـن الثانيـة قـيم الحرّيـة والنـشاط المنطلق. وهي قيم مكتفية بذاتها تكيّف الإحـساس بوجـود خـير مطلق[14]. وكأنّ الفن منزّه عن كل منفعة، منفصل عن ضـرورات الحياة اليومية. فـإذا اقترنـت القـيم الأخلاقيـة بالنـشاط الجـدّي الشّاق، لأنّها صراع ضد الخطيئـة، فـإنّ القـيم الجماليـة تقـترن باللّعب والنشاط الحرّ. كذلك كانت الأحكام المرتبطـة بهـا أحكامـا جزئية، نسبية، محلّلة. الأمر الذي يوسّع من دائـرة التلاّقـي بـين الأطراف المختلفة، ويكمّـل نظراتهـا للفـنّ، وقبـول الـرأي الآخـر المخالف.

لقد اعتبر "سانتيانا" اللذّة معيارا جماليا، حين اعتبر الجمال" تلك اللذّة المتجسّدة في صميم الموضوع"، أو تلك "المتعة الباطنية في صميم الشيء". وأنّه اللذّة المتحقّقة موضوعيا، والتي تتيح إشباعا نفسيا. إنّه الجمال الذي تلحظه عين الوعي الشاخصة، والتي تدرك فيه الملاءمة التي تعطي لكافّة الحواس قدرة الإدراك والإحاطة بالموضوع الجمالي. إذ الجمال كذلك – تضافر الإدراكات الحسيّة وتآزرها في آن.

لقد حصر "سانتيانا" الوعي في الإدراك الحسّي وحده، وجعله تمظهرا مادّيا وحسب، تتعرّف عليه لذّة الحسّ الخارجية، وتتلذّذ بوجوده جرما قائما إزاءها، تتحاماه الإدراكات متضافرة لتحسّس أبعاده المختلفة. ومن ثمّ كانت معاييرها خارجية، مادّية، تقوم على التوافق والانسجام، بعيدا عن كلّ تعاطف حميمي مع الموضوع. فإذا كان "سانتيانا" قد خلصّ الفن من هيمنة اللاّشعور وجعله نشاطا واعيا ينشأ من لقاء الفكرة بالعمل لتوليد اللّذة. فإنّه جعل اللذّة خارجية، قائمة على الإدراك الحسّي وحده. مؤكّدا بذلك انفصال الذّات عن الموضوع.

لقد اضطر "سانتيانا" لتأكيد انفصال الذات عن الموضوع إلى وضع مقومات للجمال، تنسجم مع التّصور السّابق، وتقيم للجمال كيانه فإذا اختلّت، أو اعتراها النّقص، كان أثرها سلبيا على الجمال:

1.2.1. للوظائف الحيوية عند المتلقي الدور الحاسم في إدراك الجميل الحسّي، وكلّ قوّة للجمال إنّما تتوقّف على سلامة هذه الوظائف وقوّتها. لذلك كانت الصّحة شرطا ضروريا تستند إليه سائر اللذّات.

وإذا اعترى الوظائف الحيوية، ومنافذ الإحساس تـشوّش، أو ضعف أو قصور. انقلب ذلك سلبا على الموضوع الجمالي، وفقـد الكثير من سيماته الجمالية. وذلك أنّ العناصر المادية هي الرّكيزة الأساسية والدعامة الأولى التي ينبني عليها كلّ تـأثير فنّـي. ومـن المؤكد أنّ المادّة هي مبدأ (أو بداية الجمال)، كما أنّ الإحساس هو مبدأ (أو بداية) المعرفة[15].إنّ شيئا من "الأبيقورية" يتفصّد عن هذا الزّعم، ويعطي للجسد أولوية في تلقي اللذّة الحسّية التي تقف عند الذّات، ولا تتجاوزها إلى غيرها. الأمر الذي يـسلب الفـنّ كـلّ خاصـية للتواصـل ويوقفـه عنـد حـدود الغايـة. كمـا أوقـف "سانتيانا" غاية الفـن عنـد اللـذّة، وحـال دون كونهـا وسـيلة لتجاوز الحسّية، إلى المعنى الباطن الذي يحملـه كلّـه أثـر جمـالي، ويجعله رسالة ناطقة.

2.2.1. يقوم الشّكل على إرادة واعيـة لخلـق التنـاظر الـذي يفضي إلى الإحساس ب**الانسجام**، و**التكـافؤ** و**الاقتـصاد.** وهـي "حـالات" يكتـسبها الـشّكل مـن النّـشاط الـواعي في الوسـيط لتحقيق الغاية الكامنة وراءه. لـذلك تجـد الـنفس ارتياحـا، وهـي تتابع الإيقاع والتنظـيم، الـذي يلحـق المـادّة مـن جـرّاء التـدّخل الواعي والبارع للفنان. ولـيس أدل عـل هـذا مـن مثـال الـسّماء المرصّعة بالنجوم، والتي تمتلـك وحـدة، ولكنّهـا تفتقـر للتعـبير، افتقارها للبناء والتنظيم.

لقد أقام "سانتيانا" الموضوع الجمالي، كمـا يقـيم المهنـدس المعماري تصميمه، ثمّ إنجازه، فتكون العمارة مـصدر لـذّة تفعـم صدر المهندس، والمتلقي. ولكنّها لا تقيم بينهما تواصلا، إذ يكتفي كل واحد منهما بموقفه الخاص، ويظل الـشكل – هنـاك – يحمـل

تعبيرا من قسماته الخاصة في إطار كلّي من التنظيم والوحدة. لقد أثّر هذا الزّعم كثيرا في الرؤى النّقدية اللاّحقة . وترتّبت عليه أحكام أساءت كثيرا للصّنيع الفنّي عموما، والأدبي خصوصا.

3.2.1. لم يُفسّر "التعيّير" كخاصة بنائية أسلوبية في الأثر الفنّي، وإنّما جُعل كمجموعة من التأثيرات الانفعالية :« التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولّد في ذهن المتذوقلهذا العمل» [16]، فالتعبير –إذن– قسمة بين الأثر الفني والارتباطات الناشيءة عن الذكرى عند المتلقّي، فهو عملية منفصلة عن الأثر قائمة عند المتلقّي، فهي نسبية متحوّلة من ذات لأخرى، تجعل المعنى قائما خارج الأثر، مفارقا لبنائه وتنظيمه .

لقد اعتبرت " النظرية التعبيرية" Expressionnisme" التّعبير امتدادا للذّات إلى الموضوع، وإسقاطا لمشاعرها عليه، وتحقيقا للّون من التّطابق بينها وبينه، وهي صورة يرفضها "سانتيانا" لأنّه يجد التّعبير مجموعة من الانفعالات الوجدانية تنضاف إلى الموضوع الجمالي بسبب ارتباطه في تجربتنا ببعض الخبرات السابقة[17].

3.1 مبدأ الموقف :

لقد احتلت مقولة " الموقف" مكانة بارزة في الدّراسات البلاغية الجمالية منذ "أرسطو". عندها أخذ الموقف سلطته على اللغة من خلال فرض شروطه الزّمنية والمكانية على العبارة، وتقديم حيثياته أطراً للقصد الذي يتوجّب على اللّغة حمله. لقد سمّى العرب القدامى الموقف "مراعاة مقتضى الحال" وكأنّهم –بذلك– يغلّبون الموقف ويجعلون له أولوية على التّشكيل اللّغوي.

ولا تدرك هيمنة الموقف على التّشكيل اللّغوي إلاّ من خلال تلمّس آثار فعله في النّسيج الكلّي للعبارة. وقد يسهل علينا تمثّل ذلك من خلال ملاحظة الصّياغة في الأمثال التي يظهر فيها ميسم المواقف جليّا للعيان .

خاطب أعرابي أخاه والسّيل يجرفه : " يداك أوكتا، وفوك نفخ "[18]، وسواء صاح بها في وجه أخيه، أم قالها لنفسه، فإنّه في هذا الموقف لا يُعلم أخاه بغرقه، لأنّ الغريق يعاني الغرق ويكابده، ولكنّه يقوله في صيغة تدفع عنه مسؤولة هلاك الغريق، لذلك جاءت الصّياغة غريبة في ترتيبها، إذ قدّم عقد الوكاء، وأخّر النفّخ لأنّ سبب الغرق يعود إلى وهن الوكاء لا إلى سلامة النّفخ، فالذي أهلك الأعرابي وهن وكائه. لذلك جاءت العبارة تحمل في صياغتها وجهين من الدّلالة: الوجه الذي ذكرنا، ودفع تبعة الهلاك عن نفسه، وكأنّه يقول له:« لست في هلاكك في شيء، فأنت الذي عقدت الوكاء بعد النّفخ. والواقع أنّ :« "الموقف" الذي نتّخذه هو الذي يتحكّم في طريقة إدراكنا للعالم»[19].

إنّ الموقف هو طريقة توجيه إدراكنا نحو العالم وأحداثه، ذلك أنّ الكيفيات التي ندرك بها الأحداث والأشياء هي التي تحدّد فهمنالها، وتبني تصوراتنا، وتعطيها أبعادها المختلفة. بيد أنّ هذه الكيفيات لا تنطلق ابتداء نحو العالم، وإنمّا تسيّرها، وتوجّهها الأغراض الوقتية، والمطالب الحياتية . فهي – بذلك– تحدّد كيفية إدراك العالم. وإذا عدّدنا كيفيات الإدراك بعدد الذّوات المدركة، فإنّنا نعدّد رؤى العالم عند النّاس، ونقرّ باختلافها وتنوّعها .

إنّ الموقف لا يوجه الإدراك وحسب، وإنّما – في ارتباطه بالأغراض– يوجّه السلوك ويفرض عليه سبل تحقيق ما يمليه

الموقف، ويمكّن من التكيّف معه بحسب المصالح العاجلة والآجلة. ولا يخلو ذلك السّبيل من اتخاذ أحكام قيمة ترتبط هي الأخرى بمدى الاستفادة من المواقف استحسانا واستهجانا[20].

لقد ارتبط فهم مقولة الموقف "بالنّزعة البارغماتية النّفعية"، التي تجعل كلّ سلوك تكيّفا نفعيا إزاء المواقف، وهي التي تحلّ الموقف النّفعي العملي محل الموقف الجمالي المحض. لأنّها تعمل في ارتباطها بالأغراض – على نفي الموضوع المدرك لذاته، الخالي من كلّ فائدة. فالجميل هو النّافع حتما. وعندما يكون:« موقفنا عمليا" لا ندرك الأشياء إلاّ بوصفها وسيلةلهدف يتجاوز تجربة إدراكنالها » [21].

يضيف "جروم ستولنيتز "J.Stolnitz للموقف العام موقفا خاصا يسمّيه الموقف الإستطيقي، ويعرّفه بأنّه :« انتباه، وتأمّل متعاطف، منزّه عن الغرض، لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب» [22]. ثمّ يمضي مناقشاً عبارة التّعريف متوقّفا عن "منزّه عن الغرض" و"المتعاطف" و"انتباه"، وفي مناقشته تقوم الرّدود على النّزعة النّفعية، ودفعها بعيدا عن ساحة الفن والجمال. ثمّ يميّز بين الإدراك العملي الذي يُدرك فيه الموضوع بغية معرفة أصله ونتائجه، وعلاقته المتبادلة مع الأشياء الأخرى، والإدراك الإستطيقي الذي يقوم فيه الموقف الإستطيقي "بعزل" الموضوع، والتّركيز عليه بعيدا عن كلّ المؤثرات الخارجية التي تحاول استلابه، وإلحاقه بالمواقف العملية الأخرى. ويقوم "التّعاطف" حركة تقبل الأثر الفني دون سابق فكرة، أو سابق موقف منه، وإنّما يفرض "التّعاطف" على المتذّوق قبول الأثر على أنّه كذلك : فيه من الحيوية والإثارة

القسط الذي يخوّل له أن يكون أثرا فنيا. وكأنّ " التّعاطف " يعطي " فرصة " لكلّ الآثار الفنية أن تكون كذلك بعيدا عن اعتبارات خارجية .

ويرى " كيت هفنر " "K.Havner" أنّ الذّوق في التّجربة الإستطيقية **وعي**، و**تنبيه** و**حيوية**[23]، وهي خطوات ثلاثة تؤطّر كلّ إدراك، وتعطيه مصداقيته، فلا يكون الإدراك مجرّد انفعال طائش غير منظم، بل "وعي " ينتظم الموضوع الجمالي في شموليته وعلاقته بالموضوعات الجمالية قبله. ثمّ يقوم " الانتباه " بتخلّل جزئيات الموضوع الجمالي لفرز عناصره، وبيان تفرّده واختلافه عن التّجارب الأخرى. وتعطي "الحيّوية "لهذه الأجزاء أثناء عملية التّركيب إشعاعا جديدا تتلاقى فيه الخبرة بالتّجربة الجمالية. ولا يمنع "التّعاطف" من إبقاء الموضوع الجمالي بعيدا عن الذّات، يرقبه الوعي للتّأكد من التّفاصيل المكوّنة للهندسة الكليّة. ويحفظ للإدراك تدرّجه "المنطقي" حتى لا يكون عرضه لقفزات متعثّرة تضيع معها وحدة العمل.

ويكتسب " الموقف الإستطيقي" ديناميكية خاصّة، حينما يتيح لأي موضوع كان، أن يُدرك بصفة إستطيقية، فيتحوّل العالم بعناصره المختلفة إلى موضوعات إستطيقية، بل يتجاور الجمال والقبح – على صعيد واحد – مع الخير والشرّ، فتدرك العناصر السّلبية إدراكا إستطيقيا بعيداً عن كلّ حكم قيمي، قد يخلع عليها مسحة أخلاقية . وقد قال "أ.م بارتلت " EM BARTLETT:« في استطاعتي أن أرى القبح بطريقة إستطيقية، ولكنّي لا أستطيع أن أراه جميلا» [24] .وكأنّ القبح هنا قد

انسحب من الوجود المادي إلى الوجود الرّمزي، تزول معه مادّتـه، ليرتفع مرّة أخرى إلى المستوى الإستطيقي .

4.1. مبدأ التعبير :

يسلّم " جيروم ستولنيتز" بأنّ مصطلح التّعـبير مـن أكثـر الألفاظ شيوعا في لغة الفن. ولكنّه رغم شيوعه يتّـشح بـالغموض لتشعّب المطالب القائمة وراءه في كلّ حديث. وهو في عالم الفن قـد يشير إلى خاصتين: إلى عملية الخلق الفني في عمومها، أو إلى سمـة كامنة في العمل ذاته، فيكون التّعبير خاصية لذلك العمل، مـن بـين جملة خواصه البنائية. إلاّ أنّ الفهم الجديد يجعل التّعبير بعداً مـن أبعاد الفنّ كالمادة، والشّكل، فهو الحجرة الثالثة لأثـافي القـدر، بـه يكتمل الصّنيع الفني، ويأخذ سمته الدّالة [25]. عنـدها نكـون إزاء مظهرين للتّعبير في الأثر الفني، يجب الانتباه إليهما عنـد الاقـتراب منه. يتجلّى المظهر الأوّل في كوّنه بعدا من أبعاده، ويتشكّل الثـاني في تقاطع السياقات المختلفة فيه. الأمر الـذي يـوحي لنـا بوجـود لونين من التّعبير يحملهما الأثر في ذات الآن. يشكّلان أخيرا حقيقة التّعبير في الأثر جملة .

غير أنّ هذا التّقسيم المبسط لا يزيد الأمـر وضـوحا، ولكنّـه يبعث على الرّيبة، مادمنا نشهد – على صعيد آخر – وضع الفنان وهو يزداد ضيقا وجرحا خاصة :« وأنّه جرّد من الموضوع، ومن التّحكم في أناه، من خلال اكتشاف إنسان آخـر يـسكنه، ويتحـدّث بلسانه. وكما جُرّد من توهّم الواقع الـذي كانـت الكلمـات تـشير إليه، من خلال اكتشاف أنّ الرّموز هي التي تنظّم الواقع وتخلقه »[26].

ولم يعد الكاتب ذاتا واضحة المعالم بيّنة الحدود، ذات ميزات يستقيم معها تحديد التّعبير، وضبط القصد. إنّ الدّراسات الجمالية تؤكد انتفاء التّعبير مع غياب الموضوع . لأنّه يتعذّر على الأشياء الغفل، غير المنظمة أن تكون لها تعبيرات دالة، بيد أنّ النقد الجديد يؤكّد غياب الموضوع في الكتابة الحداثية، وكأنّها مصادرة لنفسها، تحيل على بياض وحياد، حسب زعم "بلانشو" "M.Blanchot" الذي يؤكّد بأنّ:« كلّ كاتب – من خلال فعل الكتابة – لا يفكر، فهو في الحقيقة لا يكتب» [27].

وإذا أضفنا غياب الذّات أو ازدواجها، وخواء اللّغة وعجزها عن تحديد الواقع ماديا، أو معنويا على الأقل. تبيّنت لنا خطوة مبدأ التّعبير طرفا ضروريا في بناء العملية الإبداعية. ولم يعد المؤلف يكتب بعين السذاجة التي يتحدّث بها، وهي حالة من اللّبس عاناها كافكا "F.KAFKA" من قبل، لقد كتب يقول وكأنّ كلماته تحمل دهشة المكتشف لوضع جديد يحياه :« أنّ أكتب خلاف ما أتكلم، وأتكلمّ خلاف ما أفكر، وأفكر خلاف ما يجب عليّ أن أفكر، وهكذا إلى غاية أعمق الظّلمات»[28]. وكأنّها ملاحقة لاهثة وراء مطلب غامض، يبتعد كلّما اقترب منه، حتى تبتلعه ظلمات الحيرة، وتعود الكتابة، فارغة مجهدة تلوك أصواتا لم تعرف كيف تمتلئ تعبيرا. وأمام هذا الموقف، لم يكن أمام النّقاد والأدباء إلاّ الاختيار بين الدّلالة والفراغ، بين التّواصل والصّمت، الأمر الذي أجبر "روبير إسكاربيت "R.ESSCARPIT »"على أن يقول:« أن يكون لنا أدبا متوسطا (Médiocre) يتحاور مع شعبه أفضل من أدب جيّد لا يسمع أصوات من هو تعبيرلهم» [29].

إنّ بـين حـيرة "كافكـا" وموقـف " إسـكاربيت" مـسافة تشغلها مسألة التّعبير، وتحدّها في طرفين : سالب وموجب، تنتقي مع الأوّل أشكال التّواصل التي حملها الفن منذ آماد بعيدة، رسالة تجتهد في تبليغ قصد صـاحبها، محمـولا علـى تـداعيات يرفـدها السّياق، والشّكل، والمادّة. ويحاول الثّاني إبقـاء حاسـة التّواصـل يقظة، حتى ولو ضحّى بقسط من التّقنية والجمال.

لقد كانت وضعية مأساوية حملـها القـرن العـشرون حمـلا جنينيا أوّل الأمر، ولكنّها لم تفت عين الرّقيب. لقد كتب " فلادمير ويـدلي" "V.WEIDLE" عـام 1936 مبّينـا أنّ بروسـت" "PROUST" و"جـويس" "JOYCE" ينتهيـان إلى عـين النّتيجـة :« انتفاء الرّواية شكلا منبثقا عن الحياة في ثوبهـا الفنّـي » [30] ثمّ يفسّر أفول العـالم المتخيّـل بعزلـة الفنـان ووحدتـه، في عـالم انفصل عنه، ولا يرغب في الانتماء إليه، والاعتقاد فيه، ويرفض أن يظهر أمامه ذاتا مغذّية مقهورة.

إنّ معضلة التّعبير تأخذ بعدها المأساوي، من وضعية الفنـان إزاء ذاته، وإزاء الآخرين. وهي وضعية تكشف الدراسات النّقديـة ذات المنحى الفكري عن تفاقمها حينا بعد حين،وكأنّ الفتق يـزداد كلّما أمعن الواقع في غيّة، واستمرّ يسحق الذّات الـشّاعرة، فتـدير ظهرها وتتجاهله. ولكنّه ما يزال منتفضا وراءها لا يعبأ بها. لقـد رأى "هنري ميللر" انقراضـها وشـيكا، فهـو يقـول :« لم يكـن الشّاعر مهدّدا مثلما هو اليوم، إنّنا نخشى انقراضـه» [31] .وهـو تعبير فيه الكثير من المرارة لاستعمال لفظ عهدناه للحيوانات التي تتهددّها الظّروف والتّحولات الحضارية. لقد أدار الـشّاعر ظهـره لجمهوره، وكأنّـه يحتقـره، وإذا أراد الفنّـان الـدّفاع عـن نفـسه

:« قارنها عادة بالرّياضي أو الفيزيائي الذي يستعمل نظاما من الرّموز المستغلقة على عامّة المثقفين، وكأنّها لغة خفيّة " ESOTERIQUE " لا يعلمها إلاّ بعض المريدين. يبدوا أنّه تناسى وظيفته التي تختلف عن وظيفة هؤلاء الذين يتعاملون مع التجريد» .(32) لقد أدرك " ه. ميللر " أنّ شعراء اليوم يزورّون ويتلفّعون بخطاب كهنوتي، يزداد يوما بعد يوم، غموضا واستغلاقا. وكأنّ خطابهم سيعالج في المخابر، وقد كان من قبل يعالج في الزّوايا الخفية من القلوب. وإذا تخلّى الشّعراء عن مهمة التأثير فينا وإفعامنا إحساسا، وغبطة وطربا، فإنّنا لسنا في حاجة إليهم البتّة .

لقد تأسّف "ه.ميللر" لأنّنا بنينا على رفات "رامبو"A.RIMBAUD" قلعة "بابل" وجعلنا اللّسان ألسنة، تتجاوب أصواتها دون أن تجد فيها دلالة واضحة تطمئن إليها. فإذا استغلق شعر الرّجل المتحضّر، وغدا كهنوتيا فقد تأذّن موته(33). ويصرّح "جورج بطاي" "G.BATAILLE" أنّه :« قد حان الوقت لمغادرة عالم المتحضّرين وأضوائه» (34). وكأنّ المقام فيه قد فقد كلّ جاذبيته، وأنّ الإنجازات المادية الضّخمة وأضواءها المتألقّة، لم تقدّم للإنسان مبتغاه، بل سجنته في قالب من الإسمنت، والزّجاج، والفولاذ. عالم ليس للذّات فيه من وجود، إلاّ رقما في أنواع السّجلات المختلفة .

ولسنا نتجاوز " معضلة الواقع المزري" الذي يحياه الفنّان إلاّ بإعادة الاعتبار للتّعبير وظيفة سامية في كلّ إنجاز، تتحسّس الجوهري في الظواهر التي تحولّها إلى موضوعات جمالية، بفعل الاقتدار المبدع في الخلق. لقد كتب " ستيوارت ميريل" " Stuart

Merrill " محدّدا دور الشّعر قائلا :« إنّ الشاعر هو الـذي يـذكّر النّاس بالفكرة الخالدة للجمال، والمتخفيّـة في الأشـكال الانتقاليـة للحياة . يجب عليه أن يكون السيّد المطلـق لأشـكال الحيـاة، لا أن يكون خادمها كما يفعل الواقعيون والطبيعيون» [35]. وتلـك هــي وظيفة الوسيط الذي يتلقّى إيحاءات الجمال اللّطيفة، ويعطيها من ذاته ثوبا تتجلّى به للآخرين، وقد ازدادت تألقا وإشراقا. لقد أدى الشعراء منذ فجر التـاريخ هـذا الـدّور بامتيـاز، جـاعلين المعنـى يتخطى اللّغة والمـادة إلى الإيقـاع الـذي ينـتظم الوجـود ويعـشّق عناصره فيما بينها. كما يعرّض "ميريل " بالواقعيين والطّبيعيين في ارتباطهم بالواقع الغلف، والشّرط البيولوجي الذي يحوّل حياة الناس إلى حظيرة حيوانية تتصارع فيها الرّغبات المنحطّة .

فإذا تخلّى الكاتب والمبدع عن مهمته، واشتغل بأشكال يطمح أن تكون عالما خاصا مجرّدا من المعنى، بعيدا عن التأثيرات السيّئة لعالم النّاس، كالذي يشيّده "مالرو" " في متحفـه المتخيّـل" فـإنّ بعضهم لا يجد – أمام الورقة البيضاء – ما يقوله ... تلك وضعية يقـول عنهـا " ألـن روب غربـة " " A.R.Grillet " :« إنّ الكاتـب الحق ليس له ما يقوله، ليس له إلاّ طريقة للقول، يجب عليه خلـق عالم انطلاقا من لاشيء .. من غبار ..» [36] ثم يـضيف –في عـدم يقين– قائلا :« إذا سُئلت لماذا تكتب ؟ أجيب فقط، أكتـب لأحـاول فهم لماذا أرغب في الكتابة» [37]. وهي دائـرة مغلقـة تفـوّت علـى الفنان مهمّته في الحياة، وتجعله يصادر نفسه باسـتمرار، كحمـار الطاحونة، أبدا يدور في مسار واحد، لا يبرحه، مـشدودا إلى بكـرة خرقاء .

2. البنية : الأثر الفني.

يقيم "جيروم ستولنيتز" وجود الأثر الفني -عموما- على ثلاثة أركان، تمثل الأبعاد الثلاثة للظاهرة الفنية على مستوى الماهية والوجود، وهي : **المادة**، و**الشّكل**، و**التّعبير** (المعنى). وهي تقسيمات نظرية لاوجود لأحدهما منفصلا عن الآخر، ولا كينونة له، وكأنّ الأبعاد الثلاثة تقيم للظاهرة الفنية وجودها في الزّمان والمكان. وكلّ محاولة للفهم تعتمّد الفصل الإجرائي بينها تراهن على فقدان الوحدة والكلّية، وهما خاصتان جوهريتان لتمييز الأثر الفني، وتمكينه من بعده الثالث (التّعبير).

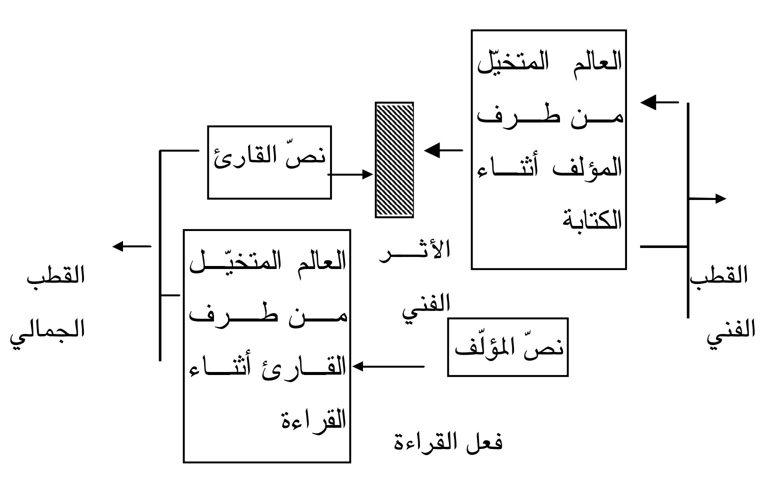
بيد أنّ التّفكيك شرط ضروري لإدراك الأثر، وتمييز عناصره. ذلك أنّ الأثر ليس معطى بسيط التّشكيل، واضح التّلافيف، وإنّما هو كليّة شديدة التّعقيد، تتبادل عناصرها علاقات غاية في الدّقة، لا تشهدها اللّغة ولا النّسيج الأسلوبي، بقدر ما تحتفل بها العلامة والرّمز، خارج هيمنة المدلول. وكلّ رفض للعمليات التّشريحية، بدعوى صون الوحدة والكليّة، معناه السّكوت أمام الأثر، مادمنا عاجزين عن الحديث عنه، وعن عناصره، وروحه، ومراميه، دفعة واحدة . ويشير "ستولنيتز" إلى عورة أخرى من عورات التّفكيك، عندما يعتقد التجريد أنّ العنصر – معزولا عن بقيّة العناصر– له عين القيمة والدّلالة التي هي له في نسق البنية الكليّة للعمل[38]. مادام الفحص الدّلالي والجمالي يؤكدّ أنْ ليس للعناصر من قيمة دلالية وهي معزولة عن أي بناء، بل هي مجرّد عناصر بناء، شأنها شأن الحروف – أو ما يدعوه النّحاة بأحرف البناء، في مقابل أحرف المعاني، وهم

يقصدون الوحدات الصّوتية الخالية من الدّلالة تقع في متناول يد المبدع يصوغها في هندسة شاملة للأثر الفني .

غير أنّ الدّارس بين تهمة السّكوت أمام الأثر، و"مغالطة التجريد الباطل "[39]، والمسك بأوصال ممزّعة، خالية من كلّ قصد – يشعر بعظم المسؤولية التي ينوء بها كاهله، ومن ثمّ يحتاط في كلّ خطوة، وفي ضميره حقيقة الوحدة والكليّة الدّالة للأثر، التي حاولت الدّراسات الوصفية تبديدها تحت دعاوى الموضوعية والاستقصاء العلمي. جاعله من الأثر الفني " شيئا" لاوجود له خارج ذاته البتّة، على الرّغم من أنّ الأثر الإبداعي ليس ذلك الجسد "CORPS" المادي وحده. وإنّما هو علاقة بين طرفين، تتحدّد معطياتها بعيدا عن المكتوب، في مسافة ما بين المبدع والمتلقّي، في إطار من الزّمان والمكان، ذلك:« أنّ نفس النّص لا يشتغل بنفس الطريقة حين ينتقل إلى أنساق جغرافية، وسياسية وإيديولوجية مختلفة عن أنساقه الأصلية، وأنّها لا تنتج نفس القراءات، حين يقرأها ويؤوّلها أشخاص مختلفون لغويا، وعمرا، واجتماعيا، وثقافيا» [40] وكأنّ الأثر يتحدّد عبر "المنظومات القرائية " التي تعالجه. فوجوده معزولا عن فعل التلقّي، يجعله في غياب، كما قال "سارتر" " J.P.SARTRE" واصفا هذه الوضعية بأنّ العمل الأدبي : « خذروف عجيب لا وجود له إلاّ في الحركة، ولأجل استعراضه أمام العين لابد له من عملية حسيّة تسمّى القراءة، وهو يدوم مادامت القراءة، وفيما عدا هذا لاوجود سوى لعلامات سوداء على الورق » [41].

ولن يكون الأثر الفني : مادة، وشكلا، وتعبيرا، متضمنا في نسق الأساليب، ولكنّ الأثر. بالرّغم من الحاجة إلى التّفكيك،

يتجاوز هذه الأركان كلّها إلى تمظهرات تتعدّد بتعـدّد المنظومـات القرائيـة. لقـد رأى " تـودوروف" T.TODOROV أنّ النّـصوص :« لا تـصف عـالم الكاتـب، ولكنّهـا تـصف هـذا العـالم وقـد تحوّل »[42]. ذلك أن النّص المنجز لم تعد لغته تحمل صور العالم التي نسجها خيال المؤلّـف، ولـوّن عناصـرها، وحـدّد أحجامهـا، ولكنّها صارت مرهونة بمخيّلة جديدة، تقـيم فيهـا الإطـار الكلّـي فقط، وتتحرّر في تـشكيل الجزئيـات بحـسب معطياتهـا المعرفيـة الخاصة، فيتشكّل من ذلك عالم جديـد يغـاير كليّـة عـالم المؤلّـف ويفارقه. وكلّما عدّدنا القراء، وعدّدنا الأزمنة، كلّمـا تعـدّدت هـذه العوالم وتنّوعت. نحن –إذن– أمام نصين : نصّ المؤلّـف والعـالم المتخيّل الذي صاغه، ونصّ القارئ والعالم الجديد الذي تولّد عنه، يمثل الأول قطبا فنيا، فيمـا يمثّـل الثّـاني قطبـا جماليـا، نحـاول عرضه في هذه الرّسمة.



1.2. أركان العمل الفني :

أمّا وقد حـدّدنا تـصوّرنا المبـدئي – ولـيس النهـائي للأثـر الفني– فإنّنا نعود مع "ستولنيتز" للبحـث في الأركـان الثّلاثـة : المادة، والشكل، والتّعبير، لبيان الخاصـية البنائيـة المعقـدّة . كمـا نبيّن أنّ فعل القراءة يتجاوز مهمّة الفهم إلى **الاكتشاف** و**الانتخاب** و**إعادّة التشكيل**، وكلّهـا خطـوات تنـصبّ علـى جملـة الأثـر،أي تصيب أركانـه في ذات الآن، في تقاطعهـا. وتفاعلـها. لـذلك كانـت القراءة اكتـشاف، ثـم انتخـاب حتـى لا يـضيع الجهـد في زحمـة العناصر والعلاقات، ثمّ التّركيب كخطوة نهائيـة – في كـلّ شـوط قرائي–لإنتاج نصّ القارئ الذي تحدّث عنـه "تـودوروف" مـن قبل .

1.1.2. المـادة : يـسمى "سـتولنيتز " المـادة " وسـيطا" "Médium" يقع بين " الرّغبة" و"الفعل" . ذلك أنّ الرّغبة تحـدّد المرامي، وتبيّن الهيئة التي يصبو إليها العمل الفنّي والفعـل إنجـاز وتحقيقلها تدريجيا في المادّة. إلاّ أنّ للمادّة "إكراهات" قد تعـدّل من الهيئة، وتتدخّل بشكل أو آخر في صورتها النهائية. لذلك يلتفت "ستولنيتز" إلى طبيعة المواد التي يتعامل معها كلّ من الموسـيقي، والرّسام، والنحّاة، وهي مواد تفتقر إلى البعد الزّمني، فلا تـرتبط بماضـي، وليسلها من مرجعية تختـزن دلالـة مـا، بـل الحجـر، والصّوت، واللّون، كلّ منها خال تماما من السّابقة الدّلاليـة، فـلا يخشى الفنان أن يتسرّب إلى عمله منها شيء يشوّش على المقصد الدّلالي الذي يتوخّاه، كما أنّها من ناحية أخـرى محـدودة العـدد، منظمة في درجات محدّدة المعالم .

بيد أنّ الوسيط الأدبـي، يفتقـر إلى ذلـك الـصّفاء والتنظـيم، ويعود امتداده الزّمني إلى ماض يتشبّع بالدّلالات والاسـتعمالات، التي تتراكم فيها المقاصد بحسب القيم التعبيريـة الـسّائدة في كـلّ حين، فلا يصفو الوسيط –أبدا – من شـوب الماضـي وحمولاتـه الدّلالية، فيبدو الوسيط وكأنّـه " ملّـوث" يتوّجـب علـى الأديـب العمل على تخليصه من شوائبه، وبعثه من جديد في دلالة مفترعـة تعيد له توهّجه وجاذبيته. وهو من جهـة أخـرى أقـدر الوسـطاء على إنارة الإحساس، وتجميع خصائص الوسطاء الآخرين. لأنّـه في مستطاع :« اللغة، بفضل معانيها الـتي لا تعـرف حـدودا، أن تـثير إحـساسات المـذاق، واللّمـس، والرائحـة »[43]، كمـا تمتلـك الألفاظ ظلالا تستمدّها مـن نـاحيتين:« مما وارد الـشّعور، مـن الـذكريات والـصّور الـتي صـاحبتها في تاريخهـا الشّخـصي والإنساني على مرّ الزّمن الطويل ... ومن ظلالهـا، وهـي في نـسق كامل »[44].

بـل إنّ خاصـيّة الوسـيط اللّغـوي لا تتوقّـف عنـد الظّـلال المرتعشة، وإنّما في استطاعة الألفاظ خلق جـو مـن الإيهـام الـذي تتهيّأ معه الأحاسـيس الخاصّـة، كـاللّمس، والرّائحـة، والرّاحـة، والانبساط .. بل كلّ ما يعمر الحياة من عواطف، كما إنّ للألفـاظ خاصية التّجـسيم والتّـشخيص اللّـذين :« يتعمقـان بنـاء اللّغـة، وضمائرها، وأفعلها، وصـفاتها الـتي تـرد علينـا ورودا طبيعيـا لاشيّة فيه من صنعة أو أناقة » [45].

إنّ السّيمات التّعبيرية التي تكتنـف اللّفـظ، تجعـل مـن هـذا الوسـيط أداة أكثـر فاعليـة في تـشييد العـوالم الفنيّـة، وإبـراز الخصائـص الجماليـة للموضـوع، لأنّ مـن شـأن اللّفـظ داخـل

العبارة أن يجعل اللّغة "تتبخّر" أثناء الفعل القرائي لتصنع ظلالها العالم المتخيّل، وكأنّ اللّفظ ينقلب عند القراءة شيئا، أو إحساسا، أو تجسيما أو تشخيصا، أو ما شيءنا من المعاني. إنّ المتلقّي لا يأبه باللّفظ إلاّ ريثما يقرأ، ثم يلتفت إلى ما يشيع وراءه من أفكار ومعان.

ولقد أشار علماء العربية القدامى إلى "شرف" هذا الوسيط لا لميزة فيه وحده بناء، ولكن لفائدته الدّلالية، يقول "ابن جني" :« اعلم أنّه لّما كانت الألفاظ للمعاني أزمّة، وعليها أدّلة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصّلة، عنيت العرب بها، فأولتها صورا صالحة من تثقيفها وإصلاحها »[46]، ولم يعدّد "ابن جني "صفات" الألفاظ إطنابا، ولكنّه يدرك جيدا كيف يكون اللّفظ زماما للمعنى يمسكه بكلتا يديه! ومتى يكون عليه دليلا فقط، يشير إليه من بعيد! وكيف يكون موصلا، وما هي المسالك التي يسلكها للوصول! ثمّ كيف يحصّل المراد ! وما هي درجة التّحصيل ! وهل المراد هو قصد المؤلف أم قصد الألفاظ والتّركيب فقط!

هي حالة من المجاذبة تدور وقائعها بين اللّفظ والمعنى **شدّا**، و**إشارة** و**إيصالا**، و**تحصيلا**... وهي حركات إذا رفعناها إلى حالات التّلقي، ألفيناها صادقة الوصف، بيّنة النّعوت تعطي للنّص إزاء المتلقّي عين المجاذبة القائمة بين اللّفظ والمعنى، فيها من **الشدّة**، و**التّعسف**، و**الإكراه**، و**المطاوعة**، و**العنت** ما فيها ... لقد أكدّ "ميشال شارل" "M.Charles" على أنّ القراءة :« تشترط من القارئ صفات خاصة :الجرأة، الضّراوة، المنطق، التّوتر العقلي، التحدّي »[47] لقد كانت المعاني الحافة التي تثيرها شهادة "ابن

جني" تحبل بالصّفات التي عدّدها "م.شارل" مادام فعل القراءة يتوقّف ابتداء على استنطاق اللّفظ أولا، لـذلك سـارع البلاغيـون القدامى إلى استنان الشّروط لجودة اللّفـظ، يتعهّـدها المبـدع عنـد اختيار ألفاظه، وقد انتهت عند " ابن سنان الخفاجي " في ثمـاني خصائص للتّدليل على سرّ الفصاحة في البلاغة القديمة (*)

وإذا تفحّصنا جيدا "شروط صحّة اللّفظ" وجودته ألفيناهـا تتراوح بين اهتمامين : يقع الأول على "التأليف" وكأنّ الفنـان لا يتخيّر ألفاظه من الكفاية اللّغوية التي يمتلكها، وإنّما يعمـد الفنـان إلى "تأليف" اللّفظة، وهـو مـصطلح فيـه كـثير مـن الـسّبق، إذ يتعامل المبدع مع اللّفظة، وكأنّه يخلقها خلقـا جديـدا، يؤلـف بـين عناصرها البنائية، وفق شرط تجاور المخـارج، واسـتبعاد تنـافر الصّوت النّاشز. والمعوّل في ذلك، تعهدّ المتلقّـي، ومـا تـستريح لـه أذنه، وما تنفر منه وتتحاشاه. وتلك سمة جمالية بنائية، لا يقبـل المبدع فيها اللّفظ على هجنته وخشونته، وإنّما يعيد سبك أصواته من جديد سبكا يعطي للّفظ حلّة جديـدة، ووجـودا جديـدا. ويقـع الثاني على "القيمة الأخلاقية " والتي تراجع "ماضي الألفـاظ"، وتتعهّد اسـتعمالاتها الذائعـة. تبـدأ بفـرز الفـصيح مـن العـامي

(*) 1- أن لا يكون تاليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج.

2- أن يلتمس في تاليف اللفظة في السّمع حسن وذوق.

3-أن لا تكون الكلمة متوترة و خشنة.

4- أن لا يكون الكلمة ساقطة عامية .

5- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح، غير شاردة .

6- أن لا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره.

7- أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف.

8- أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل.

الدّارج، الذي يتبادله عامّة النّاس في أشغالهم ومعاشهم اليومي، إلى الدّخيل الذي لم تذهب عنه لكنة أهله وغرابة تركيب أصواته، إلى الاستعمال وما يرتبط به من محفوظ. وكأنّ اللّفظة إذا ارتبطت بما يكره ذكره، تحاشاها المبدعون لألا تشيع في صنيعهم شيئا مما يُختزن في ذاكرة اللّفظة، فيشوّش على المعنى الجديد، أو يهيمن عليه.

لقد أولت البلاغة العربية للوسيط اللّغوي عناية فائقة يؤطّرها " البيان" مطلبا يوجّه الفعل الإبداعي، ويضيء له دربه، في إطار شامل من التّصور والوضوح. وهي تدرك أنّ اللّفظ وحده لا يقيم بلاغة ولا بيانا، وإنّما مناط البيان في التّركيب الذي ترفده " العبارة" نسيجا متّميزا للفعل الإبداعي، وقد انتهت فيه عمليات التأليف والمراجعة. لذلك تحمل العبارة معنى الإعراب – هي الأخرى– كما أنّها تأخذ معناها الحسّي من العبور والتّجاوز. وكأنّها بهذه الصّورة الحسّية تجسّد فعل التحوّل من الكلام إلى المعنى، وتخطي الأصوات (كلاما) والحروف (مكتوبا) إلى عالم آخر، عالم الإبداع والخلق الفني. وإنّا لنختار المعنى الحسّي الذي أولاه "ابن منظور" عناية الاستقصاء والإخراج، لأنّ "العبور" فعل فني يتحاماه التأويل ليجتاز به حدود المسطور، والمسموع(48) إلى فضاء الدّلالة الكبرى .

لقد سطر "ابن سنان الخفاجي" – كما هي عادة العقل التّصنيفي – شروطا للعبارة(*)، نلتمس فيها فلسفة الوضوح،

(*) 1 - وضع الألفاظ في مواضعها، حقيقة أو مجازا، لا ينكره الاستعمال و لا يبعد فيه الفهم.

2- ألاّ يكون الكلام مقلوبا فيفسد المعنى، ويصرفه عن وجهه.

3- أن تكون الاستعارة - فيه- حسيّة جميلة.

وأحادية المعنى، وإقصاء الغموض. وتلك قيم تعبيرية تتناسب طردا ووضعية حضارية وفكرية، وجد فيها أهلها مناسبة، صاغوا فيها فنّهم القومي. فكانت الشّروط البلاغية آخر حاجز يحمي ذلك العقل، ويحفظه من التّجاوز والتّخطي. وكلّما سارعت البلاغة إلي "تقنين" الفن، فهي إنّما تعبّر عن مرحلة متأخرة من حياتها، صار وشيكا أن يتهدّدها الجديد .

لقد وجد النّقد الجديد أنّ العبارة :« تستمدّ دلالتها – في العمل الأدبي – من مفردات الدّلالات اللّغوية للألفاظ، ومن الدّلالة المعنوية الناشيءة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معيّن، ثم من الإيقاع الموسيقي النّاشيء من مجموعة إيقاعات الألفاظ، متناغما بعضها مع بعض، ثمّ من الصّور والظّلال التي تشعّها الألفاظ متناسقة في العبارة »[49]. وهي حالات أربع تكتنف العبارة لإنتاج المعنى، تحدث دفعة واحدة أثناء القراءة فتستأثر إحداها بانتباه القارئ، وتتراجع أخرى وراء الوعي. ولكنّها – في كلّ حال – تفاعلات "كيماوية" تتمازج فيها العناصر بكميّات متفاوتة، يمليها نسق القراءة، وتتولّد عنها دلالات تتجدّد بحسب تجدّد مركز الانتباه، فإذا كان "سيد قطب" قد صاغ " عناصر العبارة" وعطفها على بعضها البعض، فإنّ الاهتمام الأسلوبي الحديث يشير إلى تركيز العنصر على حساب العناصر الأخرى. وكلّ قراءة تتحسّس مثل ذلك التّركيز تنتج معنى جديد، فما كان

4-أن لا تقع الكلمة حشوا.

5- ألاّ يكون بها معاضلة.

6- ملاءمة الكلام نثرا و شعرا.

7- أن يكون في التاليف تناسق من الصيغ و الألفاظ و المعاني.

عناصر تنضاف إلى بعضها – في تركيب صيدلاني قار – صار عجلة من الاحتمالات تتبادل الهيمنة كلّ حين، فتنتج العديد من النّصوص، لأنّ الأديب :« يستعمل اللّغة استعمالا جماليا، وليس استعمالا اتصاليا» [50].

لقد أدرك البحث الأسلوبي المعاصر الخاصية الجمالية للتّركيب، وأنّها خاصية تأبى التّقنين والقياس. إذ هي "قيمة" حرّة منطلقة تجوب التّشكيلات الأسلوبية جيئة وذهابا، لا تستقر عند عنصر إلاّ ريثما تجدّد دلالته، ثم تمضي لشأن جديد، بحسب مطلب جديد. ولم يجد " ليو سبيتزر "LEO SPITZER من طريقة للإمساك بها إلاّ :« القراءة وإعادة القراءة، بصبر وبصيرة، ويقين، ورغبة، يوشك أن تكون ميتافيزيقية»[51] لأنّها سوانح، تومض وتبرق، هنا وهناك، وفي كلّ ومضة منها ظلال جديدة تنضاف إلى الرّصيد المحقّق في القراءات الأولى. كما تحيلنا ألفاظ "سبيتزر" (يقين، رغبة...) إلى مبدأ " التّعاطف" الذي وجدناه عند "ستولنيتز"، والذي يكشف عن خاصة الوسيط اللّغوي الأدبي، الذي تذهب به "الشّعرية" بعيدا عن أسوار الموضوعية، والتقنين العلمي ..

إنّه "الانحراف" "Déviation" عن القاعدة والمألوف، والذي أسماه العرب القدامى بـ "نقض العادّة" والذي جعله "الرّماني" ركنا من أركان الإعجاز، حينما رأى مفارقة النّص القرآني:« لأنواع الكلام المعروفة منها الشعر ومنها السّجع، ومنها الخطب ...» [52] غير أنّ الأسلوبية جعلت الانحراف في التّركيب و"نقض العادة" جعله في الجنس، وهو لون من التّعريف السّالب المنفلت من القاعدة، ولكنّه يقدّم من جهة أخرى –

حقيقتين، تتعلّق الأولى بالمؤلّف، إذ الأسـلوب – وانطلاقـا منـه – يكشف عن نمط تفكير صاحبه، ثمّ يشمله ليغـدو الإنـسان نـسقا فيه. وتتعلّق الثانية بالقارئ لأنّ "الانحراف" ضغط لغوي مسلّط على القارئ يقاسيه. لذلك كانت القراءة فعلا صـعبا شـاقا تحفّـه المزالق.[53] وهو – زيادة على ذلك – النّسيج الذي يبوّئ الخطـاب منزلته الأدبية [54].

2.1.2. الشّكل :

وجدت الدّراسات الجمالية في "فلسفة الفن" أنّ الحديث عـن الشّكل، وإقامته مفـسّرا للإبـداع الفـني قطيعـة مـع الاعتقـادات والحياة جميعا. ذلك أنّ الاهتمام بالشّكل على هـذا المـستوى مـن الفهم يلغـي كافـة الاعتقـادات الجماليـة القديمـة، ويـرفض كـلّ التفاسير التي قامت على المحاكاة، والتّعـبير، والانفعـال، والإلهـام. فهي من هذا الوجـه قطيعـة فعليـة مـع الماضـي الفـني، وفكـره، والتماس لسبيل جديدة يُنظر منها إلى العمل الفني. كما أنّه قطيعـة مع الحياة وأشـكال عيـشها، وعواطفهـا، وأحاسيـسها، وأفعالهـا، وموضوعاتها. لأنّ الفن في اعتقادها:« غير مكلف بترديـد الحيـاة، أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجـال آخـر من مجالات التّجربة البشرية[55] ».

لقد غدا الموضوع – أي موضوع– مجرّد تعلّة لقيام الـشّكل. وهو موقف وحّد – من حيث القيمة – بين الموضوعات، فلم يرلها من فضيلة سوى قيامها مشجبا يعلّـق عليـه الـشّكل. وبـدا هـذا الشّطط واضحا في فن الرّسم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع « ديغا "DEGAS ، و"سيزان" CEZANNE"، و"رودان " "RODIN"، بل ارتـبط الاهتمـام بالـشّكل مـع حالـة

امتعاض من الواقع، وتخل عن المسؤولية. وكان الإغراق في الشّكل تعبيرا عن عدم تبعية الفنان للواقع، وعن عدم مسؤولية الفن أمام الحياة. وهي صورة تعطيها خيبات العصر المتكرّرة، وتهاوي القيم، وفقدان حرارة العيش، تفسيرها الصحيح. لقد أرجع "تودوروف" "T.TODOROV" الأصول الجمالية للمدرسة الشّكلية إلى منابع رومانسية ألمانية، انفصلت فيها الذّات عن الواقع انفصالا كليّا. وتجرّدت من تبعاته. لذلك يقول "جاكوبنسكي" "JAKOUBINSKI":« إذا كان الفن التّشكيلي تشكيلا لمادة التّصورات البصرية ذات القيم المستقلة. وإذا كانت الموسيقى تشكيلا للمادة الصّوتية ذات القيمة المستقلة، والكوريغرافيا "CHOREGRAPHIE" تشكيلا للمادّة الحركية ذات القيمة المستقلة، فإنّ الشعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة[56]» .ويتساءل "تودوروف" عن الأشكال الألسنية التي تتيحلهذه الوظيفة أن تحقّق؟ بناء على أي شيء يجري التّعرف إلى لغة تجد غايتها (قيمتها) في ذاتها ؟ ولا يجد من جواب عن اللّغة التي لا تحيل على شيء خارجها إلاّ:« اللّغة المختزلة إلى مادّتها وحسب، إلى أصوات، أو أحرف، إنّها اللغة التي ترفض المعنى » [57] ومهما يكن من تبرير إيديولوجي لمثل هذه المواقف، واستحضار أوجه القهر التي صرفت الجهود النقدية عن الموضوع، عن المعنى، إلى الشكل، فإنّ روح التّخلي عن المسؤولية والارتقاء بالفن إلى نقاء التّجريد بعيدا عن وحل الواقع، يبقى الدّافع الواضح لمثل هذا الجنوح .

لا يسلم التّطرف أبدا من الإغراق وسحب الجزئي على الكلّ، وتحويل المقولات عن أغراضها التي جُعلتلها إلى مبتغيات

أخرى تتمدّد معها، فتكون تفسيرا كلّيا للظاهرة. كذلك أريد للشكل أن يكون المبدأ والغاية في الإبداع الفني، وتجاوز كونه ركنا، يحمل القيمة النّفسية للموضوع. ذلك لأنّ شيوع المادة يجعلها مادة شعثاء باهتة، في حاجة ماسّة لشكل يوضّحها، ويضفي عليها معنى وقيمة. بل يجوز لنا اعتبار الشّكل اليد التي تلملم شعث المادة، وتوضّح قسماتها، وتثري علاقاتها، وتفكّ تعقيدها، وتشدّ وحدتها شدّا محكما. فهو الإطار والرّابط في آن، نحاول عرض وظائفه مستهدين بـ"**ستولنيتز**" في تحليله الممتاز للمادّة والشّكل.

يرى "ستولنيتز" أنّه على الرّغم من شيوع مصطلح الشّكل إلاّ أن دلالته غامضة، قد تستعصي على التّحديد. فهو يدلّ على طريقة ترتيب العناصر وعلاقاتها المتبادلة، وتحقيق لون من الوحدة المتجانسة. بيد أنّ هذا التّحديد يشير فقط إلى العناصر المادّية التي نصادفها في وسائط الرّسم، والنحت، والموسيقى. ولكنّها غير كذلك في الوسيط اللّغوي، لأنّ العناصر فيه ليست دائما حسيّة، وإنّما هي إيحاءات لا حاصرلها ولا حاد يحدّها، تتدفّق خارج اللّغة. كما نجد في الشّكل معنى تنظيم الدّلالة التّعبيرية التي يقوم عليها الفنّ، وتحديدا للقيمة الإيجابية المميّزة له. فإذا جمعنا بين ترتيب العناصر، وضبط علاقاتها المتبادلة، إلى تنظيم الدّلالة التّعبيرية، إلى إبراز القيمة الفنية، غدا الشّكل ضرورة، لا قيام للمادة من دونها، ولاوجودلها فنيا خارجها.

الوحدة العضوية : تنشأ الوحدة العضوية كما يقول "باركر" DeWitt H. PARKER: «عندما يكون كلّ عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته، بحيث لا يكون العمل متضمنا أيّ عنصر ليس

ضروريا على هذا النّحو»[58] .فإذا كنّا إزاء لوحة سهل علينا تتبّع عدد العناصر، وملاحظة تقاطعاتها، ومن ثمّ ضــرورتها لبعـضـها بعض. غير أنّ المتلقي لا يجد من الإمهال مـا يكفيـه لإجـراء هـذا اللّون من الرّصد. ولكنّه عند تحسّسه لعناصر الموضوع يكتـشف في يسر ما يندّ عن طوق الموضوع، ويكون صوتا نشازا في سلسلة الأصوات الأخرى. ولا يوهمنا – مثل هذا الفهـم – بـأنّ عناصـر الصّنيع الفنّي واحدة متساوية تأخذ برقاب بعضها في يسر، ولكنّ العناصر – في الأثر الفنّي – تتمايز لتخلق لونا من التنّوع داخل الوحدة، ولتخلق أصواتا متجاوبة في إطار كلّي موحّد .

لقد كانت مقولة "الوحدة العـضوية" مبالغـة رومنـسية جعلتهم يرون الوحدة في الشّتات الطبيعي. وكـأنّ الفنـان يتـدخّل بعبقريته وإلهامه لإحداث التّنظيم الذي يجمّـل الطبيعـة[59]. لـذلك كانت المقولة مثالا يجتهـد الإبـداع في بلوغـه، فهـي بمثابـة المثـل الأعلى الذي تصبوا إليه جميع المحاولات، وتحاول الاقتراب منـه. وهـــي صـــورة مثاليـــة غامـضة لا نمتلـك معيارهـا الواضــح. فالضّرورة المزعومة للعناصر لا تهدم العمل الفني إذا سحب منـه عنصر، وإنّما يغيّر السّحب من طبيعة الأثر، ويبدّله. وكلمّـا أبقينـا الوحدة قائمة على العناصر وحـدها، جعلناهـا مطلبـا مـستحيلا. ولكنّه في مقدورنا تحويلها نحـو القيمـة الجماليـة، علـى أن تظـلّ مجرد إحساس يُشعرنا بالاكتمال والنّضج، والاعتقاد بأنّ ما كان يجب أن يقال قد قيل، ولا حاجة إلى إيجـاز مُخـِل، ولا إلى إطنـاب ثرثار .

لم يترك "ستولنيتز " الوحدة العضوية تـصوّرا مثاليـا، وإنّما سعى كذلك إلى تحديد الأساليب الـتي تـساعد المتلقّـي علـى

إدراكها، وتحسّس حضورها في ثنايا الصنيع الفنّي عموما. وهـي أساليب مألوفة في الأثـر الأدبـي: كـالتّكرار (اللاّزمـة) والإيقـاع، والتّوازن، والتّطور. وهي عناصر معنوية وحسية، تتضافر فيمـا بينها لخلق الاكتمال الذي أشرنا إليه مـن قبـل. يـستعيرها علـم الجمال مـن الموسـيقى ليعبّـر بهـا عـن التّـشاكل والتّماثـل بـين السمفوني والأدبي. وهي خاصية تعطي للمتلقّـي أولويـة تحديـد الوحدة والشّكل .

الشكل والإدراك :

إذا كنا قـد أشـرنا – وفـق التّـصور الرّومنـسي– إلى أنّ الشّكل **ينظّم**، و**يوجّه**، و**يرتّب** العناصر الشّعثاء، فإنّ للشّكل قيمة في ذاته، يمتلك تعبيره الخاص خارج الأثـر. تمليـه اعتبـارات قـد نرجعها إلى السّياق، كما نرجعها إلى الفكرة. وفي هذه الحـالة نكـون بصدد النّصوص الحداثية التي تعمل جاهدة على إخفـاء الوحـدة، ونفي الموضوع. كي تعطي للشّكل دور الوحدة والموضوع جميعا .فإذا كنّا نولي للتلقّي دور تحديد الشّكل كما أولينـا للوحـدة دور إبرازه في الأثر، فلأنّ الشّكل يحـدّد نقـاط الارتكـاز الأولى لتأمـل الأثر الفنّي، ويجعلها درجـات لبيـان تطـوّر الموضـوع في صـلب المعالجة الإبداعية، خاصة وأنّ النّص الحداثي لا تقدم لغتـه يقينـا صلبا يتيح للمتلقّي أرضية تمكنّه من الثّبات، ولا يقدّم نصّه إطارا مرجعيا ينظّم العلاقة بينه وبين القارئ.

3.1.2. المعنى :

كان التأكيد –قبلا– على كون التّعبير بعدا من أبعاد الفن، شأنه شـأن المـادّة والـشّكل، يـسري عـبر العناصـر بـين ظـلال الدّلالات والرّموز. وهو في هذه الحالة مـراد العمـل الأدبـي الـذي

تحمله القصيدة وينفتح عليه الاحتمال. فهو موجود ضمن ثنايـا عناصر الأثر الفنّي، يتفصّد عن كـلّ أجزائـه الدّالـة، فهـو منـوط بالهيئة العامة للأثر، لأنّ :« الفنان الذي ينتج، يدرك أنّه "يبـنين" عبر أثره رسالة، لأنّه لا يجهل أنّـه يعمـل مـن أجـل متلـق يـؤوّل الأثر/ الرّسالة، مستغلا كلّ الغموض. ولكنّ الفنّـان يـشعر بأنّـه غير مسؤول عن هذه السّلسلة التّواصلية » [60].

فإذا كان "التّعبير" من جهة الأثر بنية قصدية، فـإنّ المعنـى ينتج عن تأويل الغمـوض الـذي يجـنح بـه –حتمـا– بعيـدا عـن القصديات، وهي وضـعية يـنفض منهـا المؤلّـف يـده، لأنّـه غـير مسؤول عنها، قد ولّدها لقاء الأثر بـالمتلقّي عـبر فاعليـة التأويـل، ولهذا السّبب نبّهت :« نظرية الفينومنولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتمّ ليس فقط بالنّص الفعلـي، بـل كـذلك، وبنفس الدّرجة بالأفعـال المرتبطـة بالتّجـاوب مـع ذلـك الـنّص. فالنّص ذاته لا يقدّم إلاّ "جوانب مرسومة " يمكن من خلالهـا أن ينتج الموضـوع الجمـالي للـنّص » [61]. كمـا عمـل التّخلـي عـن المؤلّف، ورفض انتماء النّص على تأكيد بنية التّعبير. وكأنّ الـنّص في استقلاليته، يتحوّل إلى قطب مشعّ، يستمد إشعاعه مـن مادتـه، ومن بنيته الشّكلية، ومـن الأجـواء الرّمزيـة الـتي تتحـرّك فيهـا علاماته. وليس له خارج هذا الإطار أي مرجعيـة تـشدّه، وتحـدّد وجهة دلالته. وهي وضعية شدّد عليهـا الـشّكلانيون لاعتبـارات إيديولوجية وسياسـية، وجعلـوا المـنظم الأساسـي للعلاقـة بـين الـنّص والتلقّـي خاصـية :« متفرّقـة داخـل الـنّص يجـب أولا تجميعها، أو في غالب الأحيان تركيبها»[62] .وانطلاقـا مـن أبعـاد اللّغة –وحدها – فإنّنا ندرك أنّ ما يقولـه الأثـر الأدبـي يتجـاوز

دائما ما قاله مؤلّفه، وأنّ ما ينبثق عنه من معان لا يمكن أبدا حصرها في الملفوظ، وذلك التّجاوز هو الغموض الأساسي لفعل الكتابة .

فإذا عدنا إلى معنى " العبور" في العبارة ومعنى "التّجاوز" – أخيرا – ألفينا فارقا واضحا بين وضعية المبدع حيال الكتابة، ووضعيته خارجها، وأنّ الصّفحة المكتوبة ليست أبدا الصّفحة المراد كتابتها، ومهما علّلنا الظّاهرة بالسّلط المتحكمة إبّان الكتابة، والتي تترك أثرها جليا في كلّ صياغة، فإنّ " النّية" لا تجد في "الفعل" تجسيدها الكلّي، ومن هنا وُصفت الكتابة بالخيانة. وقد قال "ملارميه" "S.MALLARME" أنّ تسمية الشيء :« معناه حذف ثلاثة أرباع من المتعة الشّعرية، والتي تتشكّل من فرحة البحث. أن نوحي به ذلك هو الحلم» [63]. عبر لغة تتحاشى دوما مواجهة الأشياء، مواجهة عارية، وتتلفّع بالرّمز كلّما رامت إشاعة إيحاء لطيف .

لقد أطلق النقاد الجدد صفة " الكائن الحي" على الأثر الإبداعي، مدركين – في ذات الآن – أنّ كلّ كائن محكوم بحتمية التّطور، والمكان، والزّمان. وكلّ تطور يقتضي الانسلاخ من صفات، واكتساب أخرى أكثر نضجا واكتمالا، تمكّنه من التّكيف مع الوسط الذي يعيش فيه. وإطلاق مثل هذا النعت تترتب عليه تبعات التّحول والنّسبية، وزوال القصدية، والتّشكل المستمر، بحسب الأوضاع والظّروف. ولكنّه كائن ينحو نحو تشكيل لا تتحقّق مصداقيته إلاّ من خلال إحراز المعنى الجديد، والمعاني التي اكتسبها من قبل، والتي تمثل تاريخه الخاص، أي تاريخ

التّلقيات المتوالية. كما يقدّم مـن خلالهـا – في المـستقبل إمكانيـات أخرى ذلك هو الانفتاح المثمر[64].

وليس الأثر كائنا سكونيا شأنه شـأن المتحـف، يقـع خـارج سريان الزّمن. يُزار من أجـل الحـصول علـى أحاسـيس لذيـذة، وأفكار طريفة، والتي تصنّف – فيما بعـد – في أوعيـة النقـد. بـل الأثر ميدان لقاء كلّي، بين اثنين: يبحث أحدهما عن ذاتـه، يهتـدي ويضل في كتابات متتالية، لا تكون في حقيقتهـا إلاّ مراحـل لمطلـب أسمى لم يحقّق بعد. ويقـوم الثّـاني بمـنح دفء الحيـاة للرّمـوز الهامدة على الصّفحة. فهـو يحيـى حركـة الوجـود ويتقمّـصـها، ويغدو من ثمّ – مسؤولا عنها[65]. وكلّ مقاربة للنّص، تمثل فـترة زمنية من حياته على مسلك الزّمن والتّطور .

لم ينشأ الصّراع جديدا بـين البّـاث والتلقّـي كمـا يعتقـد " سارج دبروفسكي "S.DOUBROVSKY"، ولكنّه صراع مأسـاوي تعانيه ذات المؤلّف أمام "الـصّفحات وصـمتها الجليـدي "مـادام المبدع :« محصورا بـين حجـري الرّحـى : لا محدوديـة الإمكـان والنّفاذ والرّؤيا، ومحدودية التّحقيق، والتّعـبير والتّجـسيد. تمثّـل مصادرة أولى للإبداع، تتخطّى حدود النقد وتمنحه مبّرراتـه في آن واحد » [66]. وكأنّ الإبداع – في خـضمّ هـذا الـصرّاع – اختـزال للتّجربـة الجماليـة، يفقـدها الـشيء الكـثير مـن عناصـرها وإشعاعاتها. ويشير "الإمكان" إلى المحيط الذي تتناولـه التّجربـة الجمالية، وتتحسّس أبعـاده، وإيحاءاتـه، وتنفـذ إلى أعماقـه مـن خلال الرّؤيا، الـتي تطـوي المـسافات، وتتخطّـى الـزّمن. ويـشير "التّحقيق" إلى ضيق الوسيط، وعجزه عن احتـواء ذلـك الفـيض، والقبض عليه في كلمات معدودات. وكأنّ التّحقيق خيانـة للتّجربـة

الجمالية، وابتسارلها، لذلك كانت يد الكاتب حاملة لإبـداع الفنـان وقاتلة له في آن، لأنّ :« حركة يد الكاتب التي تنحت الكلمات فـوق صلابة وجه الصفحات...هي في الآن نفسه الجسر الحسّي الأداتي للحتّ الذي يعتري توهّج الفكرة ويعرّيها»[67].

ويتحدّث "رتشارد شبيرد" عن أزمة اللّغـة الإبداعيـة، وعـن عجزها الواضح أمـام المعنـى، حديثـه عـن حالـة عامـة، عرفتهـا الحداثة، وجعلت منها سببا للقطيعة مع اللّغات التّقليدية، والاتجاه نحو لغة جديدة، كالتي سـعى إليهـا الرّمزيـون، ثـم الـدّادائيون، والسّرياليون. وكلّ طائفة تحاول تلّمـس سمـات لغتهـا في مجـال التّجريب الإبداعي. يقـول "شـيبرد" إنّـه شـعور طـاغ:« بقـرب حدوث الجدب اللّغوي. وموت الخيال، هـو أحـد جوانـب مـشكلة ثقافية، واجتماعية واسعة»[68]. ويكمن الجانب الأساسـي لأزمـة اللّغة في الانفصال بين الأحاديث الاجتماعية، والأحاديـث الأدبيـة. كانت الكتابات الكلاسيكية تـستمدّ العـون مـن مـصداقية البنـاء اللّغوي والاجتمـاعي، والـتي كانـت تمدحـه وتـشيد بـه وتـرى صورتها فيه، وتجد تطابقها وإيّـاه. غـير أنّ الكتابـة المعاصـرة لا تعترف بهذا التّطابق، وترى وجوب تفكيك بنـى العـالم التّقليديـة، وتفجير اللّغة التي اعتـبرت تقليديـة، فارغـة، عـاجزة، يجـب نبـذ قواعدها ومفرداتها، لأنّها لا تخدم الإبداع.

كما يتأسّس المعنى على الغموض، الذي يحدّده النقد الجديـد على أنّه ذلك "الفائض" الـذي يتجـاوز الأثـر المنتهـي، في مقابـل البنية التي أوجدته، وهـو فـائض نتحـسّس سمكاتـه مـن شـدّة الإغراءات التي تناغينا من وراء ظلل الرّمـز، وضـبابة اللاتّحديـد. وهو الزّبدة التي تعلوا التّعبير، فلا تكون من الأثر، ولكنّها تكتنفه،

وتتيح له قابلية التّلقي، إضافة إلى دينامية الـصّمت الـتي تـسكن الأثـر في صـلب بنيتـه. والـتي تـشكّل "فراغـات" تنفـتح أمـام حساسية القراءة. فتتأثث كلّ حين باعتبارات جديدة تمليها أنمـاط القراءات وأنساقها. والفراغ بنية ديناميكية لإنتـاج المعنـى، تعمـل كحافز أساسي للتواصـل. إذ:« يـترك الـرّبط بـين أبعـاد الـنّص مفتوحا»(69) مادامت الفراغات تمفصل النّص، وتتيح بناء التّخيـل البنّاء الذي يضيف للنّص دلالات جديدة لم تكن في بنيته القبلية.

3. القراءة : الحدث القرائي .

ينتبه الفلاسـفة عـادة إلى طبيعـة المـصطلحات المـستعملة في الأحاديث الخاصة والعامّة، لما فيها من إشارة إلى طبيعـة المعرفـة القائمة وراءها. وكلّ اختيار إنّما يمـتح قوّتـه مـن الفاعليـة الـتي يمتلكهـا المـصطلح، ومـن إفادتـه المـراد المطلـوب. لـذلك وقـف الفيلسوف العربي "زكي نجيب محمود" أمام مصطلح "الـذّوق" متسائلا عن سرّ الخاصية التي جعلته ينزاح عن دلالتـه الأولى إلى أخطر الدلالات الفنيّة. فهو يقول :« ما الذي يميّـز حاسـة الـذّوق دون بقية الحواس، مما يكسبها هذه القوّة التّعبيرية التي تعبّر بها عن مجالها الخاص أصالة، وعن بقيـة المجـالات نيابـة ومجـازا ؟ »(70). ثمّ يقرّر –ابتداء– أنّ الحواس تقوم اثنين، فيتناول الـسّمعُ، والشّمُّ، والبصرُ الموضوع عن مبعـدُة. ويتنـاول اللّمـسُ والـذّوقُ الشيء المحسوس عن طريق المخالطـة والتمـاس. فيكـون التنبيـه اللّمسي آلي، في حين أنّ التّنبيـه الـذّوقي كيمـاوي، لأنّ:« الـذّوق يتطلّب إذابة المذوقات وتفاعلها بالمواد الموجودة في الحلمـات الـتي تكسو الغشاء اللّساني، أي أنّ التّنبيه الذّوقي يتطلّب مـن الفاعليـة العضوية في الجسم المدرك أكثر مما يتطلّبه التّنبيه اللّمسِي» (71).

يضعنا مثل هذا الشّرح أمام ظاهرتين: **المخالطة والاتصال** ثم **التّفاعل الكيماوي**، وكأنّ استعمال مصطلح الذّوق لابد وأن يـثير فينا هذا وذاك تباعا. وكأنّه لا يتحقق أبدا إلاّ عند نهايـة المخالطـة، وتمام التّفاعل. فإذا وظّفنا هذا الفهم في تفـسير الحـدث القرائـي، اشترط علينا الذّوق أن نقيم **اتصالا متعاطفا** مع الأثر الفنّـي، وأن نفتح له أبواب القابليـة، فتتـسرّب عناصـره إلينـا كمـا تباشـره عناصرنا، فنكون حينها بعدا مـن أبعـاده، وعنـصرا مـن بنياتـه، نتقاطع معه. عندها تحدث الخطوة الثّانية، والـتي تفـرض وجـود عنصرين متمايزين ينحلاّن في بعضهما بعض، داخل وسط معـيّن فيفقد كلّ عنصر صلابته، ويكتسب من العنصر الآخر مـا يجعلـه -بعد التفاعل- عنصرا جديدا قد ازداد ثراء، أو تحوّل عن وجهتـه الأولى إلى ثانية.

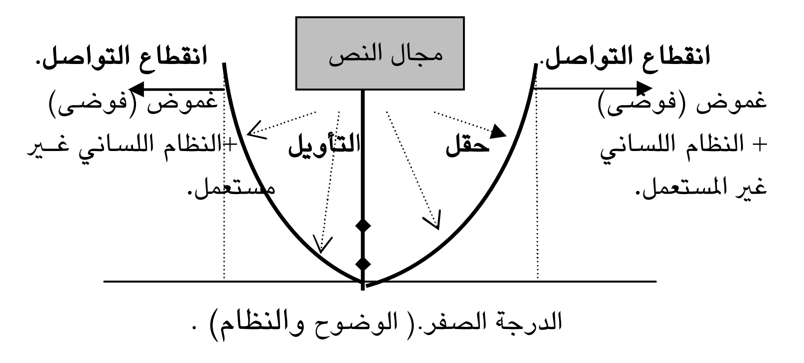
لقد سمّت "مدرسة كونـستانس" "KANSTANZ SCHOOL" الوضعية القبلية – قبل الاختلاط – أفق انتظـار يجـسّد الرّصـيد المعرفي والجمالي للذّات القارئة. ويعمل التّفاعل مع الـنّص الجديـد على زعزعته وتخييبه، وإحلال أفق جديـد مكانـه، لأنّـه إذا عجـز التّفاعل الكيماوي عن تحويل الذّات القبلية إلى ذات جديدة، فالعيب عيب النّص، لأنّه رضي بإرضاء الأفق القديم للقارئ، ولم يقدم له جديدا .

والذّوق بمعنى التّفاعل الكيمـاوي – يعطـي للقـراءة بعـدا "سحريّا"، يجعلها قادرة على إذابة العناصر وخلق الجديد منها، شريطة أن يتمّ ذلك بواسطة الاتّـصال والتّعـاطف، الـذي يمكّـن الذات من التولّج داخل النصّ، كقارئ ضمني أتاح له المبدع مكانة وحضورا داخل البنية المنتهية للأثر. لأنّ المؤلّف يقدّم للقارئ أثرا

ليكمّله. ويتحدّد دوره من خلال الاحتمالات المقترحة التي يحملـها الغموض، والفراغ، والصّمت .

1.3. النّص / الكتابة :

إنّنا لا نجد صفة أكثر بيانا وتوضيحا للفعـل الكتـابي، مـن الانطلاق من رسمة نجسّد فيها شكلا ما نريد تحقيقه، ثمّ نمضي في بيان المراد وراءها. لأنّها تغنينا عن الـشّرح المـستفيض، وهـي رسمة توضّح " أرجوحة الفعل الكتابي" .



الدرجة الصفر.(الوضوح والنظام) .

هناك حقيقتان لا بدّ من التأكدّ منهما قبل الشروع في الحديث عن فعل الكتابة: إذا كان الإصرار على **الإعـلام والاتّـصال**، فـإنّ ذلك يحدّ من تعدّد الدّلالة. وإذا كان الإصرار علـى الدّلالـة، فـإنّ ذلك يحدّ من الإعلام. والأدب في كلّ الأحـوال يبتعـد عـن الإعـلام بمعناه العام، وإنّ تضمن رسالة في ثوب جمالي.

إنّنا نشاهد على خط الاستعمال نقطة الصفر التي يكون فيها استعمال اللغة واضح الدلالة، يسلك السّبل المعهودة لـدى العامّـة من النّاس، ولا يخرق عادة التواصل الأسلوبي. فإذا انـزاح بعيـدا عن نقطة الصفر. فقد فارق الوضـوح والنّظـام، وتوغّـل في حقـل

التأويل، الذي كلمّا ابتعد عن الدلالة المحورية بدت روابطه واهيــة، ضعيفة، يصعب ردّهــا – في أحــايين كـثيرة – إلى المركـز، إلاّ عــبر إنهاكات متكرّرة. وليس للانزياح وجهة، وإنّما نتمثلـه كـالنّواس، يذهب يمينا ويسارا، مشكلا "حزما" تأويليـة تطّـرد والقـراءات المختلفة للنّص الواحد.

إنّ النّواس وهو يتأرجح يمنة ويسرة – يذرع مجال الـنّص. وكأنّ النّص "قيمة"لها مظهر الملفوظ اللّساني مادة، ولهـا مظهـر المجال الدّلالي روحا. لذلك يرتمي الـنّص في:« البحـث في الحجـم بمقدار ما هو بحث في قدرة القارئ علــى هـضم المـادّة الجماليـة والمعرفية فيه»[72]. كأنّ "إيكو" U.ECO" يدرك اسـتحالة قيـاس الطّول فعليا، لأنّه مجال لا يُحدّ، يتقلصّ ويمتـدّ بحـسب فاعليـة القراءة التي في استطاعتها أن تعطيه أحجاما وأبعادا خيالية.

لقد أدرك "بـول فـاليري" "P.Vallery" أنّ "ألان" "Alain" وهو يعلّق على هامش ديوانه "Charmes"– يـشّق حـدود مجـال نصّه، إنّه يتجاوزه إلى أمور لم تخامر خلـده إطلاقـا وهـو يكتـب شعره. فهو يقول:« إنّ "ألان"– وهو الفيلسوف– يعمّر بناياتي اللّغوية. وينفخ فيها دلالات رائعة، لا قدرة لي على ردّها»[73]. بل هي تأملات قائمة كإمكانات كامنة في اللّغـة الإبداعيـة، لا سـلطان للمؤلف عليها. فلا هو قـادر علـى إدراكهـا، ولا هـو قـادر علـى تنحيتها من بناءاته اللّغوية. وهي الـضابط الأخـير أمـام الهـذيان والهلوسة.

لقـد أضـحى الغمـوض الـذي يمـنح للـنّص مجـالا واسـعا فضفاضا تسكنه "الإمكانات" و"الاحتمالية" قيمة يسعى كل أثر فنّي إلى تحقيقه، قبـل أيـة قيمـة أخـرى، مـادام المبـدع يـدرك أنّ

"الملفوظ اللّساني" يخون رؤيته ولا يتسعلها، وأنّ الوسيط الـذي يستعمله، وسيط ملوث، مرهـق، يـرزح تحـت ثقـل الـسّنين. وأنّ الكتابة – في حدّ ذاتها تعرية وإرهاق للفكرة. فإنّـه لم يعـد أمامـه سوى "الغمـوض" الـذي ينحتـه مـن اللاّقطعـي، والفوضـوي، واللاّمحدّد، حتى تغيب حدود الأشـياء، وتتلاشـى كثافتهـا. فـلا تقدّم حيال التلقّي – إلاّ أشكالا متداخلة تتماهى دلالاتهـا، وتغـيم باستمرار. لـذلك قـال "فـاليري":« لا يوجـد معنـى حقيقـي في النّص»[74].

ويقـترح "إيكـو" أنّـه بإمكاننـا أن نعتقـد أنّ رفـض الـيقين الصّلب، والاتجاه نحو الغموض واللاّتحديد، إنّما يعكـس وضـعا متأزّمـا لعالمنـا المعاصـر. ومنـه نـستطيع اعتبـار شـعرية الأثـر المفتوح:« تعبيرا عن الاحتمالات الإيجابية لإنـسان مفتـوح علـى تجـدّد مـستمر لمفـاهيم حياتـه ومعرفتـه، مـدفوع إلى اكتـشاف تدريجي لقواه وآفاقه»[75] .وذلك تفاؤل يمكن قبوله إذا كان هـذا الإنسان ينعم باستقرار في القيمة والتّصور. يتيح لـه استكـشاف الممكن في راحة ويقين. ولكنّه إنـسان آخـر يـشكّل انفتاحـه حـيرة وضياعا.ولما فقدت الثقافة الكلاسيكية سلطتها لم يعد هنـاك ولاء عالمي كالذي كان. لقد كشف علماء النّفس،والأنثروبولوجيا أنظمـة من الرّموز تتجاوز التّراكيب الثّقافية المسلّم بها، وصـار بإمكـان الفنان الاغتراف منها والاستفادة من غموضها. ومـن أجـل ذلـك صار الشعراء والكتّاب يميلون صوب مجالات المعرفة المهجـورة، وصوب مصادر التنوير غير المعترف بهـا .. وآمنـوا بقـوى خفيّـة "OCULTES"، واعتقدوا فيها المدد. لذلك لم يكن:« العالم الـذي نما فيـه الـشّعر المحـدث مـسيحيا، ولا أخلاقيـا، وأن الـشعر في

عصرنا لا يقوى على الاعتماد على أي مبدأ يقع خارج ذاتــه» [76]
.لذلك كان اتّهام النّقد الأكاديمي للنّقاد الجدد، يشير إلى مثـل هـذه المصادر الأسطورية، والتّلمودية، والقبالية، والنستراداموس...[77]
وكأنّ الكتابة الحديثة تمتح مادتها من أصـول مظلمـة، غارقـة في القدم، أو هي تعود إلى المظاهر البدائية التي كانت تخلط بين الفـنّ والتّعويذة، ولا تفرّق بين الواقع والمتخيّـل. وكـأنّ تمثيـل الـشّيء عنـدها امـتلاك لـه[78]. لـذلك اعتـبرت "جوليـا كرسـتيفا " J. KRISTEVA" النّص تحويلا للواقع وتأثيرا فيه، كما كـان الرّسـم البدائي تأثيرا في الطّريدة. تقول "كرسـتيفا" :« إنّ الـنّص لـيس تلك اللّغة التّواصلية التي يقنّنها النّحـو، فهـو لا يكتفـي بتـصوير الواقع، أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النّص دالا... فإنّه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمـسك بـه في لحظـة انغلاقـه» [79].
وهو واقع لا يقع خارج النّص، وإنّما هو متضمن فيـه، أو واقعـه الخاص به، الذي امتلكته رؤية المؤلّف لحظة الإبداع .

وتصرّ "كرستيفا" على أنّ النّص يفـارق الملفـوظ اللّـساني، وأنّ مفهومه يتجاوز الموضوع الأدبي :« الذي تطالب به كـلّ مـن النّزعة السوسيولوجية الفجَّة، والنّزعة الجمالية. فإنّه لا ينبغي أن نخلطه مع ذلك الموضوع المسطّح الذي تطرحه اللّـسانيات كـنّص، جاهدة في توضيح القواعد البرهانيـة لتمفـصلاته وتحوّلاتـه ...إنّ النّص ليس مجموعة من الملفوظات النّحوية أو اللانّحوية. إنّه كـلّ ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقـات الدّلالـة الحاضـرة هنـا داخـل اللّـسان، والعاملـة علـى تحريـك ذاكرتـه التاريخية» [80] .وهي صيغة أخرى للتّعبير عن "الفائض" الـذي يتجاوز الملفوظ، والذي يفـتح الـنّص علـى مجالـه الواسـع. ذلـك

الفضاء الذي يسكنه السّياق بحيثياته المختلفة، والتي تمتدّ صوب الماضي والمستقبل، مثيرة جملة التّداعيات المرتبطة بالمرجعيات المختلفة .وقد شدّدت " كريستيفا" من جهة أخرى على فعل القراءة، الذي يتيحلهذا الجهاز الدّلالي الحركة. وتصفها بالممارسة المركّبة، لأنّ النّص خطاب يخترق:« حاليا وجه العلم، والإيديولوجيا، والسّياسية، ويتنطّع لمواجهتها، وفتحها، وإعادّة صهرها»(81) وكأنّ – الكتابة وهي تستعمل اللغة – تفتح للتّاريخي، والسّياسي، والإيديولوجي، والعلمي ... مسام النّفاذ إلى النسيج الأسلوبي، فتتموضع دلالتها في ثنايا التّركيب، غير آبهة بقصدية الكاتب. تحرّكها القراءة لتكشف من خلالها وضعيات الواقع والسّياق. والانفتاح – بهذه الصورة ليس – قيمة هيّنة، ولكنّه روح الأدب محمولا إلى أقصاه.

أن نكتب، معناه زعزعة معنى العالم، وطرح سؤال ضمني، لا يجيب عنه المؤوّل، بل كلّ واحد منّا يقدّم إجابته. ومن ثمّ تاريخه وحريّته ...فالنّص بنية متحرّكة، وبنية نتحرك فيها. أي أنّ الأولى انفتاح مستمر على مسار التّطور الزّمني يلتقط كافة الرّدود، تتراكم فيه القراءات تباعا، وكأنّها تحقيقات متعدّدة للنّص (أو ما رسمناه خطوطا متقطّعة في حركة النّواس) فهو ككرة الثّلج التي تنطلق صغيرة من رأس الجبل، وكلّما نزلت، ازدادت سرعة وحجما، بما ينضاف إليها من طبقات ثلجية .

والثانية بنية تكتنف القارئ، وتجعله بعدا من أبعادها. فهو يقرأ انطلاقا من واقعها الجديد، ويندرج ضمن منظومتها الجديدة، وحركته فيها تحقيق لقراءة واحدة تنضاف للقراءات التي تحقّقت في البنية المتحرّكة. كذلك كان عامل الواقع، و التاريخ

مهمين عند "كرستيفا". وقد استعاضت عنهما بمصطلح "إديولوجيم" IDIOLOGEME" الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النّصي الذي يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات بناء كلّ نّص، تمتدّ على طول مساره، مانحة إياه معطياته التّاريخية والاجتماعية (82).

ولا يسلم مصطلح « إديولوجيم » من خلفية ماركسية تولي الواقع والتاريخ اهتماما كبيرا. مادامت تعتقد أنّ الكتابة تجسّيد "مادي" للمطلب التاريخي الذي تتقاطع فيه النّصوص المفسّرة على اختلافها. وكأنّ الأدب ونظريته – أخيرا– (فرع من العلم الواسع للإيديولوجيات، والذي يشمل كلّ مجالات النّشاط الإيديولوجي للإنسان). وما الكتابة إلاّ تحقيق لشرط ذلك المطلب، تحقيقا شكليا، يعتبر جزءا من النّص العام الذي هو "الثقافة". وهي فكرة تعتقد في وحدة الرّؤية لدى المجتمع الواحد، والذي تُشكّل ثقافته نصّا كليّا واحدا، تكون فيه النّصوص الإبداعية الجزئية نحتا من كثافة النّص الكلّي. تسمّيه "كرستيفا" "إنتاجية" تراها تتحقّق في مستويين : مستوى علاقته باللّسان:« الذي يتموقع داخله (و) هي علاقة إعادة توزيع »(83) ،ومستوى كونه تداخل نصّي :« ففي فضاء نّص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» (84).

إنّنا نصادف المستوى الأول في الفكرة "التشومسكية " "N.CHOMSKY" التي تنظر إلى اللّغة من زاويتين: الكفاية اللّغوية "Compétence"، والأداء الكلامي "Performance" .على أن تمثّل الكفاية اللّغوية معرفة الإنسان الضّمنية باللّغة، أمّا الأداء الكلامي فهو الاستعمال الآني للّغة ضمن سياق معيّن (85). فيكون اللّسان

الـذي أشـارت إليـه " كرسـتيفا" هـو الكفايـة اللّغويـة، عنـد "تشومسكي" . ويقوم النّص في إعادة توزيعه للّسان بدور الأداء الكلامي الذي يغترف مـن الكفايـة وقواعـدها، اسـتجابة لـسياق محدّد. غير أنّ الاستفادة من اللّسان، لا تتمّ مباشرة، وبالـسّهولة التي عرضنا، وإنّمـا يكـون الأداء مـشروطا بعـدد لا متنـاه مـن الإنجازات السّالفة، والتي تجد سـبيلها إلى الأداء الجديـد، محدثـة صداما يعتوره الهدم، والبناء، والنفي، والتّثبيت. ولا يـستقيم هـذا التّصور، ويأخذ أبعاده الفعلية في إنتاج النّـصوص، إلاّ إذا اعتبرنـا "الثقافة" نصّا كليّا مفتوحا على الإنجازات الحضارية، يمتلـك في أذهان أهله صورة المثال المكتفي بذاته .

لقد حقّقت الكلاسيكية مثل هذا الزّعم، حين كان الفرد يـشعر وكأنّه: «جزء من بناء كامل ترتبط أجزاؤه بعضا ببعض، ويفـسّر بعضها بعضا[86]» . فلا يرى فيه خللا، ولا يشعر فيه بضيق. بل يتّسع البنـاء ليـشمله، ويـشمل رؤيتـه للعـالم . غـير أنّ العـصر الحديث لا يمتلك من ذلك شيئا. وصرحه يتناثر ويتفكّـك شـظايا صغيرة خرقاء، تزداد سرعة وابتعادا. فلا يزعم وحدة، ولا يحلـم بمثال. وكلّ تصوّر– هذا شأنه – لا يعبر إلاّ عن بقايـا فكـر كـان هدفه سوق النّاس نحو هدف واحد . يقول "ريلكـه" "RILKE" في "مراثـي دينـو" "Les légies de duino" في بيـت لـه، مـا فحـواه:« يـشعر الكـثير مـن المعاصـرين أنّ الإنـسان لا يـشعر بالطمأنينة في عالم يفسّره تفسيرا عقلانيـا. ولأنّ النّـاس شـعروا بضياع مبدأ الوحدة، فقد الحاضر على ما يبدوا اتصاله العضوي بالماضي وبالمستقبل، أصبح الزّمن سلسلة من اللّحظـات المفكّكـة،

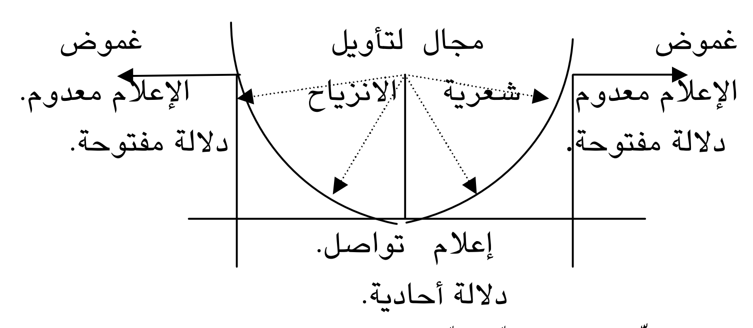
وأصبح الشّعور بالتّواصل ينهار أمـام اللاّتواصـل»[87] ،وسـاد الصّمت أرجاء الواقع، فلا وجود لثقافة، ولا كيان لوحدة .

لم يكن غياب الوحدة الثقافية حدثا تفكّكت عـراه مـع تقـادم العهد، ونفاد عطائيته. وإنّما كانت قطيعة خلخلـت القـيم، وقلبـت المفاهيم رأسا على عقب. وتخلّت عن بنـاء ضـخم لتـؤمّم وجهها شطر عالم غامض، غير محدّد .يصفه "ج.ف .أنـج لـوز" " J.F Angeloz " قـائلا :« لقـد حـلّ الفكـر الأنثربولـوجي المركـزي Anthropocentrique " مكان الفكر الديني المركزي " Théocentrique " الذي كان سائدا في القرون الوسطى، ولم يعد تصوّر العالم مدركا في شكل هرم تجد قمّته في "الله" كمالها ومـصدرها. وإنّمـا غـدا كرة يحتل مركزها لغز الإنسان. الذي لا يعـرف ذاتـه كانعكـاس للذّكاء الإلهي الذي يفسّر له ذاته والوجود. ولكنّه يجهـل جـوهره وعلاقته مع باقي العالم. لذلك صارت حياته الواعية بحثا مستمرا عن نفسه، وجهدا لإيجاد موقعه في الكلّ» [88].

إنّنا لا نقول بالنّص العام، إلاّ في إطار ثقافة واحدة متماسـكة تؤطّرها الفكرة الدينية، بعيدا عن كلّ اجتهاد فلسفي يهدم الواحـد منه الآخر. كالثقافـة الـتي عرفتهـا الأمّـة الإسـلامية في أوجهـا، وحقّقت التّنوع في الوحدة. ومـا نرضـاه لأنفـسنا اليـوم – علـى الأقل– هو اعتبار النّص في مظهره المادي الكـاليغرافي "تعـبيراً"، والنّص في انفتاحه المعنوي علـى فاعليـة التأويـل مجـالا للحركـة الدّائبة جيئة وذهابا. وليس النّص أخيرا إلاّ نقطة لقـاء بـين قـدرة التّعبير وفاعلية التأويل. تأخذ حجمها الفعلي مع كلّ قراءة، ومـع اقتدار كلّ قارئ.

3.2.القراءة / التفكيك :

لقد كشفت لنا أرجوحة الفعل الكتابي كيف ينـزاح التّركيب الإبداعي عن المألوف، ويفارق الاستعمال اليومي. وكيف يتّجه صوب الغموض واللاّتواصل، كلّما ابتعد عن المقصد الأولي الكامن في الرّسالة والخطاب. كذلك نعتقد أنّ الفعل القرائي يسلك السّبيل عينه، وكأنّه يذكّرنا بكون الكتابة قراءة رأت أن تجسّد حصادها على وجه الصّفحات.



يؤكّد "إيكو" أنّ الشّعرية ليست نظما صارما من القواعد، وإنّما هي برنامج عملي يفتحه الفنان، وهو قصد واع يسعى عبره إلى دفع المتلقّي خارج حدود الملفوظ اللّساني. مادام يدرك جيدا، عجز الملفوظ على استيعاب "النّص". فلا يكون من دور الشّعرية سوى حمل المتلقّي على التّنبه بالفائض الذي يتجاوز حدود المكتوب. مستغلّة في ذلك كافّة التّقنيات الأسلوبية التي تجاوزتها البلاغة القديمة: من صمت، وفراغ، وانتظار، ولا مقول، ومنبّه، ومثير. لذلك لم تكن الكتابة فعلا بريئا مسترسلا، لأنّ الكاتب لا يأمن القارئ، ولا يطمئن على انتباهه المستمر لكلّ الكلمات، والعبارات. فهو يعمد إلى زرع المثيرات "Stimulus" التي تعمل عمل العبوات النّاسفة، التي تزيل بانفجارها خدر القارئ،

واستسلامه للنّص. وتعيد إليه انتباهه ويقظته. وزراعتها تكتسي طابعا فنّيا واستراتيجيا في آن. لأنّها تكشف عن حذق كبير، يمكّن "المثير" مرّة أخرى من فعل فعله، ولكن في اتجاه جديد. لذلك يقول عنها " إيكو" :« بأنّها تنظيم، وفعل اصطناعي يجريه الإنسان كقوّة جمالية» [89].

وتتعيّن القيم التّعبيرية للأثر الفنّي في لحظتين إبداعيتين: تتشكّل الأولى من التّنافذ الكلّي للمواد الأسلوبية، والدّلالية، والمثيرات في المرحلة الستاتيكية (النّص باعتباره ملفوظا لسانيا). وهو جهد واع يتأسّس على هندسة بيّنة في ذهن المبدع قبل الشّروع في العمل. يهذّبها الصّنيع الفنّي عبر الاقتضاءات التي تفرضها المادة والموضوع، والتي تسمح للعناصر المذكورة بالتنافذ الكلّي والالتحام –الذي أشرنا إليه في حديثنا عن الوحدة العضوية –والذي ينشأ عنه – أخيرا – التّناسب، والتّجانس، والاكتمال. والتي تحدّد القمم الجمالية في كلّ إبداع. أمّا الثانية فتتمّثل في النّشاط والحركة التي تبعثها القراءة في عالم النّص، وهي تفكّك العناصر لتعيد فحصها ودمجها من جديد في تركيب ثان، يختلف عن الأول اختلافا بيّنا. مادامت التّجارب السّابقة للقارئ تقدّم نفسها إثراء وإغناء لعالم النّص. لذلك كانت القيمة التّعبيرية للنّص رمزا على الانصهار الكلّي بين الذّات المتلقيّة والنّص.

كان النّقد الجديد قد عاب على النّقد الأكاديمي تمسّكه بالموضوعية، باعتبارها حاجزا يقوم بين الذّات والموضوع الجمالي، مانعا من استلابها، ومحقّقا للعلمية والانفصال المتجرّد. وقد قامت خصومة "بارت" على هذا المستوى من الادعاء

الوضعي. يبدو أنّ "بارت" يدفع بالقضية إلى أبعد الحدود، حين يجعل النّقد نشاطا يختلف عن العلم، وعن الموضوع، وأنّ الناقد:« يواجه موضوعا ليس هو الأثر الأدبي، وإنّما قوله الخاص»[90]. وذلك هو مسلك الذّاتية في النّقد الجديد، والذي يعطي للقراءة صفة النّشاط الذّاتي الذي يدير ظهره للعلم، مادام الموضوع ليس "شيئا"، وإنّما هو تجربة. فالقارئ يضيف قوله إلى قول الكاتب، ورموزه إلى رموزه. لأنّه يصوغ الموضوع مجدّدا. لذلك لم يكن النّقد ترجمة للأثر بل تعبيرا محيطا[91]، لا يدّعي العثور على عمق الأثر الأدبي:« لأنّ هذا العمق هو الذّات نفسها»[92] أي أنّه غياب .

ويزعم الدّرس السّيميولوجي أنّ:« لخطة تحوّل "بارت" من الوضعية إلى البحث عن صيغة مناسبة للاقتراب من الخطابات، لخطة تاريخية في الانتقال من البنيوية إلى السّيميولوجيا»[93]. والتأويل، وفتح باب الغياب واسعا لدفع الحضور. وليتحوّل القارئ عندها من **شخص** إلى **وظيفة**، ولتنتقل بؤرة النّص التّعبيرية من ملفوظه إلى المجال الحاف الذي يكتنفه كلّية . ولم يعد المعنى مركز جذب واهتمام، وإنّما الكيفيات التي تنتج المعنى وتعدّده في النّص الواحد. صحيح أنّ المقاربات الجديدة لم تحفل بالسّطح الدّال للنّص، وبالمعنى الموجّه، وبيقين اللّغة على حد زعم "بيكار" "R.PICARD" ولكنّها تسعى إلى تناول كل علامة على حدة. كما تصنع " كرستيفا" عموديا وأفقيا في ضوء من الماركسية، والنتشوية، والفرويدية:« إلى جانب الارتكاز على ثقافة فلسفية، ورياضية، وأدبية»[94].

وإذا كان "عمق الأثر" هو " الذّات نفسها" وأنّ ذلك العمق يشكّل غيابا، أمام الحضور الهزيل للنّص فنحن – إذن – أمام معضلة جديدة، تتعلّق بما نسمّيه "المنظومة القرائية"، والتي تقف في نقطة حرجة بين الثّبات والتّحول، بين النّفي والإثبات. ذلك لأنّ الذّات تعيش داخل نموذج ثقافي محدّد تشكّل زمنيا عبر شبكة من القبول، والرّفض، والنّفي، والإذعان ... وصار مرجعاً تؤول إليه الذّات لفحص خبراتها. وهولهذا السّبب إطار ثابت، يتيح استقراره هذه الحركة الارتدادية الراجعة، فيكون وجوده شرطا ضروريا لكلّ حركة عاقلة، يتجاذبها الوسط، ونظام الحوادث في مجموع كلّي. لذلك كان السّعي دوما إلى عزل هذا المجموع من المكتسبات عن التحوّلات الغير معقولة، شرط كلّ وجود عاقل. لأنّه الرّكن الرّكين الذي تأوي إليه الذّات كلّما أغرقت في الانفصال، وشعرت بأزمة الانتماء. غير أنّ المحافظة على هذا النظام في ثبات واستقرار، يعارضه شرط بقاء الذّات، باعتبارها كائنا يتطور على المستوى المعرفي والعاطفي. مادامت التجارب المكتسبة تغني الذّات وتعيد تشكيلها وبنينة نظام خبراتها السّابقة. فلا يعقل أن تتطوّر الذّات وتزداد غنى، وتظل منظومتها المرجعية ثابتة. بل لابدّ وأن تسكنها عين الحالة التي تنتاب الذّات فتطوّرها بتطوّرها، وتغنيها بغناها.[95] ذلك هو الغياب الذي يأخذه النّقد الجديد في حسبانه دون أن يجعله قيمه ثابتة قارّة .

وتستند منظومة الفعل القرائي (الغياب) لإنتاج المعني على شرطين: يجد الأول طاقته في العادات المتجذّرة عند القارئ، والتي تصنع ذوقه، وأحكامه، وكلّ ما يتبعها من أعراف، وهيئات سلوكية، واجتماعية، تتقدّم كوجود ضروري يقوم بربط الرموز

بعضها بعض، داخل حقل المثيرات الأسلوبية. وهو ما يُشكّل الخبرة الذاتية المنبثقة عن الواقع، والتاريخ، والثقافة. إنّ ذلك يُشكّل "جُمُلَة" متماسكة، لا تعمل عناصرها معزولة عن بعضها، وإنّما هي كالكتلة الحيّة المتحرّكة، وقد سمّتها "كرستيفا " " بالنّص العام"، وذلك تمثيل يساعد على فهم عملها. كما يترك اللّقاء الأول بالنّص انطباعا عاماً يتأرجح بين الرّضى والرّفض. فإذا عدنا ثانية – وهو الشّرط الثاني للفهم – عملت مرجعيات عديدة منتزعة من الأولى، ومُتخيّرة، على التّعمق أكثر في مجال النّص[96]. كما أنّ قراءة النّص باعتباره نسيجا قارا من الرّموز، يختلف من قارئ لآخر. بل إنّ تلقيات النّص الواحد تختلف عن بعضها البعض لدى القارئ الواحد، إذا أخذنا في اعتبارنا الشّرط الثّاني وأضفنا له اختلاف الأزمنة، والأمكنة، والوضعيات المدركة، التي تجد تفسيرها في الجانب السيكولوجي للظّاهرة القرائية. كما تجد تبريرها في المعطى الاجتماعي الذي يكتنف الفعل القرائي جملة .

إنّنا لم نأخذ في حسباننا الجانب السوسيولوجي للقراءة، ولم نبحث في المتحكّمات والسّلط الفاعلة في إنتاج المعنى، والأنساق التي تعدّد الفعل القرائي، وتصبغه بصبغة خاصة، ولا في براءة القراءة، وابتغائها البعد الجمالي فقط[*] ،وكان هدفنا تفكيك المنظومة القرائية، وبيان أثرها في القراءة عموما. غير أنّنا نتساءل

(*) عرضنا ذلك كلّه في فصل: سوسيولوجيا القراءة. أنظر كتابنا: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سورية. 2000.

الآن: هل القراءة تفكيك للأثـر؟ أم القـراءة إثـراء للأثـر، تتوسّـل النّص لإضافة أقوالها إلى مقول الأثر؟.

لقد ارتبط التّفكيك بالفعل الفلسفي عند "دريداDérrida. علـى أنّه التّموقع، والتّموضع داخل الظّاهرة، وتوجيه الضّربات المتتالية لها من الدّاخل، وبذلك يكون التّفكيك هدما، غايته تصديع البنـاءات النظرية التي شيّدها الفكر الفلسفي والنقدي على حدّ سواء. ذلـك أنّ استراتيجيا التّفكيك، تتأسّس علـى بـذر الـشّكوك في الـبراهين العقلية، وتقويض أركانها التي تستند إليها، فلا يغدو ثمّة يقين، أو حقيقة مطلقة. لأنّ جهده جهد ذاتي يعدّد القـراءة، ويفتحهـا علـى الإمكان اللاّمتناهي .

إنّ القراءة لا تزعم الانتساب إلى مثل هذا التّفكيك، ولا تطمـح لأنّ تجعله أداةلها. بل هي على النّقيض من مرماه الفّلسفي– كمـا جسّده "دريدا"– لأنّها لا تسعى إلى القضاء علـى "شـيء" يعـدّ بمثابة الجوهر في النصوص. ولكنّها إن أضـافته لنفـسها، فلأنّهـا تأخذه بحرفية الكلمة، لا بحمولة المصطلح. فيكون التّفكيـك الـذي ترومه عـزل للعناصـر بغيـة فحـصها، قبـل إعادتهـا إلى مكانهـا الأصلي– وذلـك تبـسيط منهجـي فقـط – ولكـنّ التّفكيـك الـذي يساعدها على إثراء العنـصر، وقـد أدركتـه في اكتمالـه الخـاص، وامتلائه في النسق. وهما وضعيتان "خطيرتان" في تذّوق الـنّص. فالعنصر – منظورا إليه على حـدّة– يحمـل في حيثياتـه مرجعيـة متراكبة لا يستوعبها إلاّ التاريخ في انتشاره إلى الماضـي والمستقبل، واكتماله يتحقّق في دمج هـذه الحيثيـات بطريقـة شـعرية داخـل الكلّ/ النّص، التي تتيح للعنصر – هذه المرّة– امتلاء داخل نسق التّلقي عبر وضعيات مختلفة.

3.3. التّلقي/ التأويل:

يعرّف "أولريش كلاين" (Ulrich Klein) مصطلح "التلّقي" في "معجم علم الأدب"، قائلا:« يفهم من التّلقي الأدبي – بمعناه الضّيق – الاستقبال(إعادّة إنتاج، التّكييف، الاستيعاب، التّقييم النّقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره، بإدماجه في علاقات أوسع» [97]. فالتّلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضرورية، تتحقّق من خلالها عملية التّلقي في أبعادها المختلفة. ذلك أنّ أولى خطوات الاستقبال تقوم على إعادّة إنتاج الأثر، من خلال تمريره في المنظومة القرائية للقارئ. عندها يكون "النّاتج" شيئا ذا خصوصية ترتبط بالذّات لا بالموضوع. ساعتها يكون الأثر ملكالها، وتكون هي ركنا فيه. لذلك كان الاستقبال دوما يتوشّح بعاطفة اتجاه الموضوع، تحمل إليه شيئا من خصوصية الذّات. وتعمل هذه الخصوصية على تكييف الأثر وفق مطالبها، حتى تتمكّن من مبادلته الحوار الحميمي الذي يتخلّل كلّ بناه. فالتكّييف إعادة خلق، تأخذ في حسبانها معطيات الذّات القارئة. ولا تلتفت البتة لمعطيات الذّات المبدعة. فهذه الأخيرة – وإن تركت بصماتها في الأثر – لا وجود لها فيه. لذلك كانت الذّات القارئة تتلمّس ذاتها داخل الأثر، عبر شبكة من التّحويلات، والتي تعيد من خلالها بعث نص جديد، له من الإبداعية والأدبية ما للنّص الأوّل أو أكثر. وكلّما كان التّكييف كلّيا، كان **الاستيعاب** كذلك. لأنّ الأثر – عند هذه العتبة – سيتحوّل إلى الذّات، ويصبح بعدا من أبعادها. أو غيابها، وأفق انتظارها الجديد.

ومهما كان النّص مخيّبا للانتظار، مناهضات للذّات، فإنّ عمليات التّحويل، وهي تكيّف الأثر تقوم – في أثر رجعي – بتكييف الذّات وزعزعتها عن موقفها القديم. فحركة التّحول حركة شاملة تدفع الذّات والأثر في اتجاه جديد. فإذا كانت الذّات القارئة قد اكتسبت جديدا في قراءتها تلك، فإنّها لم تعد كما كانت قبل القراءة، لأنّ هناك "شيء" جديد في بنيتها يعمل على تحويلها هي الأخرى..

لقد عرفت "جمالية القراءة" نقاشا حادًا بين مريديها فيما يخصّ التلقي والتأثير، وهل يجوز الفصل بينهما، واعتبارهما ظاهرتين منفصلتين، أم أنّ الأمر مجرد تنويع لفظي وحسب؟. لقد ميّز "ياوس" "H.R. Jauss" بين التلّقي والتأثير باعتبارهما خطوتان ضروريتان في سيرورة التلقي، دون أن يقدّم تفسيرا لكيفية عمل العنصرين معا أثناء فعل القراءة، ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً أثناء التّلقي. وتلك ملاحظة قدمها كلّ من "هويرمان" "Heurmann" و"هون" "HÜHN" و"روتجر" "RÖTTGER"، فتحت أمام البحث مجالا جديدا أفضى إلى تمييز منهجي بين التلقي والتأثير. يعطي لكلّ واحد منهما مكانته الفاعلة في عملية التّلقي جملة..

لقد أصبح "التّلقي" يشير إلى تحقيق النّص من طرف القارئ (إعادّة إنتاج، وتكييف، واستيعاب، وتقييم)، بحسب تعريف " أولرش كلاين"، وأضحى "التأثير" مجموع وجهات النظر، والأحاسيس، والمواقف المستمرة في الذّات بعد الفراغ في القراءة[(98)]. وهو الذي يشكل عناصر الأفق الجديد،لأنّه يمثل حالة اختمار لعناصر جديدة تنضاف إلى المنظومة القرائية، التي كانت

قد أسّست أفق الانتظار السّابق. عندها يكون التّلقي وقعا وتأثيرا. ونفهم من الواقع، الأثـر الحاصـل عـن صـدام وانـصهار الـذّات والموضوع.

لم يتوقّف الحديث في جمالية التّلقي عند الذّات إزاء الموضوع الجمالي، وإنّما يسارع لدراسة مستويات التّلقي، آخذا في اعتباره مـستويات الجمهـور الثقافيـة، واسـتعداداتهم الـشعورية. وهـو مسلك يحاول جاهـدا أن يـرى في التّلقـي "العلـم" الـذي يفـسّر عمليات القراءة بكشف ميكانيزماتها، وتسمية عناصرها. ولكنّه لا يزعم أبدا شرح التّفاعلات الـشبه كيماويـة، الـتي تحـدث داخـل الذّات.. كما التفت الحـديث إلى "نـضوب" معـين الـنّص، وكيـف يفسّر الجدب بعد قراءات متعدّدة محدودة؟ وهـل تعـود الظـاهرة للنّص؟ أم للقارئ؟..

يستعير "إيكو" من علم "الـديناميكا الحراريـة" "مـصطلح "ENTROPIE" الذي يفيد في مجالـه أنّ الطاقـة المـستخدمة تفقـد قدرتها تدريجيا أثناء الاستعمال حتـى تبلـغ حالـة "النّـضوب" فتتوقّف عن العطاء – ويستعمله للدلالة على القراءة الـتي تتعـدّد فتـستنزف المعنـى تـدريجيا، وتلـتهم الاحتمـال، وتـأتي علـى التأويلات المختلفة. وكأنّ النّص مصدر إشـعاعي احترقـت مادّتـه حتى انطفأت شعلته، وغدا جرما معتّما خاليا من كـلّ دفء وهـي استعارة مفيدة، تجعل حدًا لادعاء الانفتـاح اللاّنهـائي غـير أنّ "إيكو" يلتفت إلى القارئ –لا إلى النّص– ويتّهم فيه خللا.

يقرّر "إيكو"، نظريا على الأقل، بأنّ تعدّد القراءة لا حدّ لـه، ثم يضيف – عمليًا – أنّ القراءات تتوقّف عنـدما يتوقـف الـشّكل

عن كونه مثيرا لنا، وهي الحالة التي استعرنالها مثال الجرم المشعّ غير أنّ "إيكو" يجعلها سببين يعودان للقارئ.

❋ فتور الانتباه: أي ألفة المثير (كثرة ملاحظة الرّموز، واستخدامها، يولّد نوعا من السّكونية فيها. غير أنّها سكونية الحساسية فينا، وليست في الرّمز).

❋ إنّ الذكريات التي تلتحم بالإدراك لا تعود كما كانت نتاجا فوريا لانفعال الذّاكرة، بل تأتي مع العادّة كرسم جاهز، ذلك ما يكبح اللذّة الجمالية، ويتحوّل الشّكل إلى رسم عادي ترتاح فيه حساسيتنا التي أرهقتها الانفعالات السّالفة(99).

وهكذا يسلم النّص – أبدا – من كلّ عيب، ويلحق القصور بالقارئ الذي تخبو فيه شعلة الانتباه واليقظة، بعدما صارت الرّموز لديه معهودة، عادية، لا تثير دهشة ولا حيرة، وهي حالة ملازمة للذّات لا. صلةلها بالرّمز من حيث كونه رمزا. فهو باق على حاله الأول لم يتغيّر. كذلك الانفعالات التي يحركها، تفقد توهجّها المستديم، وتتدرج في سلك العادّة والعرف. لذلك يجب على التفكير النّقدي قياس درجة التّوترات العاطفية أثناء القراءة، ورسم مخطط بيانها، فذلك يكفل للدّارس ربط التّوتر العاطفي بالعطائية النّصية.

إنّنا نستعمل "العطائية" في مقابل "النّضوب" حتى نميّز بين وضعيتين للنّص أثناء التّلقي، ترتبط كلّ واحدة منهما بالمتلقّي، وتلصق عيب الفتور والنّضوب بالذّات وحدها، لذلك يقترح "إيكو" أن يكون تجديد اللّقاء بالأثر عن طريق إنعاش الإحساس، وذلك بعزله مدّة طويلة عن الأثر. ويستعير لذلك مصطلحا طبيا "La quarantaine" الذي عرفته الملاحة الغربية، عندما يُعزل

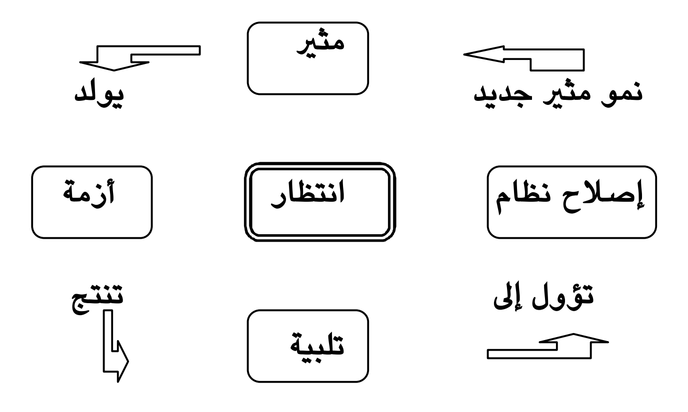
المركب الموبوء كلّ هذه المدّة حتى يستردّ عافيته، أو يهلك راكبـوه. وهي المدّة(*) التي يختارها "إيكو" لتجديد الدّهشة أمام اقتراحات الأثر الفنّي. وهي فسحة تعيـد فيهـا الـذّات مراجعـة مكتـسباتها فتتحوّل عن وضعية النّضوب والفتور، إلى وضـعية أكثـر قابليـة ونشاطا لأنّ الباحـث لا يـؤمن بمـوت الأثـر، بـل بعـدم نـضوج ثقافتنا، وأنّ الأثر يتوجّه إلى غيرنا حتما.

إنّ عدم الفهم تفسّره العلوم التي تبحـث في الـتّغيرات داخـل الحقل الثّقـافي كعلـم الـنفس، وعلـم الاجتمـاع، والأنثربولوجيـا، والاقتصاد. ذلك أنّ عدم تحقّق الفهم يعدّ ظاهرة شاذّة في النّـسيج المعرفي والثّقافي، ويكشف عـن خلـل إزاء الأشـكال المنتجـة داخـل الوسط الثّقافي العـام.لـذلك يعتـبر " العـزل الـصّحي" مراجعـة للشّروط المحقّقة للفهم، وتفتيش الآليات المنتجـة للمعنـى. مـادام الإدراك يضع – في علاقة – الشّبكة الحاضرة للمثيرات، و خبراتنا السّالفة، بواسطة تداخل معقّد في شكل احتمالات لأنّ:« الإدراكات المتولدّة عن هذه العملية لا تشكّل إشراقات كلّية لما هو في الخارج، ولكن نبوءات، أو احتمالات مؤسّسة على خبراتنـا الـسّالفة»(100) بيد أنّ التّعرض للمثيرات لا يتمّ على صـعيد واحـد أثنـاء التّلقـي، ولكنّه يتمّ عبر انتظارات متعدّدة داخل النّص الواحد.

فإذا كانت جمالية التّلقي في "مدرسة كونـستانس" تتحـدّث عن أفقين للانتظار: الأول قبل – قراءة والثاني بعد – قراءة، فـإنّ "إيكو"– وهو يستثمر الفهم الجـشطالتي– يعلـن عـن انتظـارات داخل القراءة الواحدة. ذلك أنّنـا إذا تعرّضـنا إلى حقـل للمـثيرات

(*) لا يفهم من "العزل الصّحي" أنّ المدّة التي اختارها "إيكو" هي أربعون يوما تحديدا، وإنّما هي العزل الذي قد يدوم السنوات الطوال ...

الغامضة، فإنّه يتوجّب علينا تسجيل انتظار للطمأنة والتّريث. يفرض على القارئ البحث عن نقطة ارتكاز، أو توضيح للغامض:« هذا الإجراء تصاحبه عاطفة ناتجة عن انقطاع الانتظار، أو توقّف نشاطه، فإذا وُجدت التّلبية انتفت الصّدمة العاطفية. كما أنّ موقفا آخر يولّد انتظارا للتّبيين، وكلّ تأخرلهذا التّبيين يُحدث بدوره حركة عاطفية. هذا التّداول بين الانقطاع والنّشاط العاطفي يجد مكانته في دلالة الخطاب»[(101)]. ويمكننا تجسيد انتظار واحد في هذه الرّسمة.



ويزعم "الجشطالتيون" أنّ الإدراك الكلّي ليس إدراكا سكونا آنيا، وإنّما هو فعل تنظيم، نتعلم قيادته داخل سياق سوسيو- ثقافي معيّن ومعناه أنّ الإدراك الكلّي متحرّك متحوّل بحسب المعطيات المستجدّة، والتي تدخل التّجربة تباعا. وليس الإدراك معانية عن بعد، وإنّما هو خوض في الموضوع وتنظيم له وإذا أسقطنا هذا الفهم على القراءة، عاينّا نفس الحاصل الذي

يجعل منها تلقّيا متحرّكا، يعتمد التّنظيم في النّسق والسّياق معا، والذي يتحوّل تبعا لتحوّلات المرجعية المكتسبة لذلك لم يكن النّص شكلا ترسم:« اللّغة حدوده، وتضاريسه، وحسب النّص حجم له عمقه. وسبر أغوار النّص للوصول إلى تحتية اللّغة هو أعلى درجات التّوصيل التي يجاهد القارئ لتحقيقها » [102].

وتتوسل القراءة التّأويل حاسة شديدة الدّقة والفاعلية، لتلمّس الأغوار التّحتية لطبقات النّص، والتي تتسرّب بعيدا عن السّطح في تلافيف رحم النّص الأمر الذي يجعل التأويل:« قراءة ودودا للنّص، وتأملا طويلا في أعطافه وثرائه »[103] بيد أنّ للتّأويل مرجعية تاريخية توحي بالحذر والحيطة فكما كان التّأويل عند المسلمين القدامى يشير إلى:« صرف اللّفظ عن ظاهره »[104]، فإنّ "الهرمنوتيك" تعني:« مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق الرّموز، واكتشاف معانيها »[105].

لقد كان التّأويل عند المعتزلة آلية لعقلنة التّفسيرات، وصرف النّصوص عن ظاهرها إلى ما يوافق الأصل الاعتزالي، وكان في ذلك تعطيل للصّفات الإلهية، ومثار لاستنكار علماء السّلف. وقد آل التّأويل إلى مصادرة للحريات، وحمل النّاس على اعتقاد خاص، بالتّرهيب والتّرغيب.

كما كانت محنة التّأويل هزّة باعثة على ردود أغنت الفكر الإسلامي، ومحّصت وجهته. غير أنّ الأمر يختلف مع "الهرمنوتيك" –الذي يرتبط في الميثولوجيا الإغريقية "بهرمس" "HERMES" ابن "زوس" "ZEUS" و"ميّ" "MAIA" الذي كان إلها للبيان، ورسولا للآلهة – والذي يتشبّع بالتّبليغ والشّرح وهي

الوظيفة التي تولاّها الشّراح، والتي تمثّلت في "تمديد "النّص المقدس، وبسط رموزه، وحملها على أن ترافق المطالب الحديثة.

وكثيرا ما كان الحمل، يتمّ عبر التّعسف، والعنف، وخرق كلّ الضّوابط العقلية. كما كانت الشّروح "التلمودية" اليهودية توسعة قوّلت النّصوص القديمة رغبات شاذّة، تتنافى والتأويلات القديمة.

لقد وجد "فوكو" "M. FOUCAULT" أنّ التأويل (يستحوذ بعنف على تأويل آخر سابق عليه، فيقبله لكي ينزل عليه ضربات عنيفة)، وكأنّ الوظيفة التّوسيعية للنّص الأصل، لا تتمّ عبر مهادنة الآخر، وإفساح الصّدر له. وإنّما تحتّم الرّغبة الآنية، والمنفعة العاجلة، التّنكر له ودفعه حتى يتمكّن المؤّول – عبر "نفاق اللغة" – من تبرير فعله.

كما تحمل كلّ "توسعة" جديدة قدرا من الألغاز تجعلها لغة تستعصي على الفهم، وتقدّم وجها تنبئيا "كابلستيكيا" مثقلا بالتّحاليل "السّيميائية" لكلمات تعبر العصور والوضعيات الثّقافية، محملة بدلالات الاختلاف/ الإتلاف/ التعارض[106].

وأمام خطورة "الصّرف" و"التّوسيع" لم يجد علماء السّلف بدّا من إقامة تفرقة صارمة بين "ما يقبل التّأويل من الكلام، وما لا يقبله" محاولين ضبط الاستعمال، حتى لا ينفتح الكلام كلّه على التأويل.

نحاول تلخيص الشّطر الأول عن "ابن القيم الجوزية" في ردّه على المعتزلة والجهمية خاصة، والفرق المؤولة عامّة، فهو يقول:« لما كان وضع الكلام للدّلالة على مراد المتكلم، وكان مراده لا يعلم إلاّ بكلامه، انقسم كلامه ثلاثة أقسام:

❋ أحدهما: ما هو نصّ في مراده لا يقبل محتملا غيره (لا يدخله التّأويل).

❋ الثاني: ما هو ظاهر في مرداه، وإن احتمل أن يريد غيره (يقبل التّأويل).

❋ الثالث: ما ليس بنّص، ولا ظاهر في المراد.بل هو محتمل محتاج إلى البيان (مجال للتّأويل)[107].

ويجعل "ابن القيم" تأويل الأول "كذب" على المتكلّم. وتأويل الثّاني والثالث مشروط بمعرفة اطراد الاستعمال، وعادات المتكلّم، وإحالة خطاب على خطاب آخر وهي بعض الضّوابط التي يسترسل "ابن القيم" في عرضها وتفصيلها بالشّواهد المختلفة. ولم يكن تشدّد علماء السّلف في تقييد التّأويل بالشّروط، وتحديد مجالاته، إلاّ ردا على التّطرف الذي أبدته الفرق في تأويل نصوص الشّرع، ولم يتعّرض أحد للتأويل الأدبي بالذّم، بل مدحوا بعض أشكال الغموض، والتّورية، والإغراق في الاستعارة، وطلب المعنى الغريب.

فإذا رضينا اليوم إجراء التّأويل مقرونا بالتّلقي فلأنّ النّص الحداثي[108] لا يترك للقارئ مرتكزا، لا في ظاهر اللّغة، ولا في ما ورائها. الأمر الذي يحتّم مقاربة تجعل القراءة حوارا بين النّص والقارئ:« يضفي على النّص معنى يشارك فيه طرفان، وليس للنّص معنى بمعزل عن قارئ نشيط يستحثّه ويقلّب فيه الظّن بعد الظّن» [109]. ذلك التّأويل الذي يجعل من القراءة تصنّتا مرهفا لحفيف الكلمات، وهي تتقلّب على بعضها بعض، وكأنّ يدا خفية تحرّكها لاهية عابثة حينا، وحينا آخر تصفّفها في أنسقة صارمة، حادّة جارحة، ثم تعود لتنزع عنها شراستها، فإذا هي

أزاهير تورق هنا وهناك. كما تزهــر الأرض الحــزون إذا أصـــابها وابل صيّب.

هوامش

1. Michel Charles. Rhétorique de la lecture, p; 15, ed. Seuil 1977
2. . Voir Stéfan Zweig.Derniers messages. p . 91 . Trad. Alzir Hella. Paris. 1949
3. Voir ibid. p. 92
4. أنظر محمد متولي الشعراوي. المعجزة القرآنية. فصل : طلاقة القدرة في الكون. ص : 321. شركة الشهاب. الجزائر 1988.

5. Stéfan. Zweig. Ibid. P : 86

6. فاليري ليبين. مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة. ص : 73. دار الفارابي ط1. 1981

7. جيروم ستولنيتز. النقد الفني . دراسة جمالية فلسفية. ص : 127. (ت) فؤاد زكريا. ط3. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1981

8. ل.س. فيغوسكي. سيكولوجية الفن. موسكو 1967. ص: 110. في فاليري ليبين. م. م. س. ص :75

9. جيروم ستولنيتز. النقد الفني. م.م .س. ص:128

10.ذكرته " روزموند هاردنج" « Rosmond .E. M. Harding » في تشريح الإلهام" . أوردة. جيروم ستولنيتز م. .م .س. ص :129.

11.أنظر إبراهيم زكريا.. فلسفة الفن في الفكر المعاصر.ص : 71. مكتبة مصر (دت).

12.أنظر . جيروم ستولنيتز. م . م. س. ص: 131.

13.إروين إدمان. الفنون والإنسان. ص 11.12. في جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص: 131.

14.انظر إبراهيم زكريا.م .م. س. ص:71.

15.أنظر م. س. ص: 78.

16.م. س. ص: 86.

17.أنظر م. س. ص: 87.

18.أحمد الهاشمي. جواهر الأدب. ص: 326. ج1، منشورات مؤسسة المعارف. لبنان (دت).

19.جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص:41.

20.م. س. ص: 42.

21.م. س. ص: 43.

22.م. س. ص: 45.

23.كيت هفنر. التجربة الإستطيقية : وصف نفسي. في جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص:48.

24.أ. م. بارتلت. أنماط من الحكم الجمالي. في جيروم ستولنيتز.م. م. س. ص:54.

25.جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص : 373.

26. André Akoun. Les formes nouvelles de la critique ». p:94. in : dictionnaire de littérature. La bibliothèque du C. E. P.L. Paris 1970.

27. M. Blanchot. L'espace littéraire. Cité par André Akoun. Op. Cit. P :93

28. André Akoun. Op. Cit. P : 94.

29. R. Escarpit. La révolution du livre. P.U.F. Paris 1965. Cité par Léon Thoorens. Une nouvelle littérature? In dictionnaire de littérature. Op. Cit. . P 244.

30. Vladimir. Weidlé. Les abeilles d'aristée. Cité par Léon Thoorens. Op. Cit. P : 246.

31.. Henri Miller . Le temps des assassins. P: 09. Trad. F.J. Temple. Col.10. 18.1984 Paris.

32. Ibid. P : 65.

33. Ibid. P : 48.

34. Dictionnaire de littérature. Op. Cit. p: 31.

35. Bernard Gros. Le symbolisme P: 495 in Dictionnaire de littérature. Op. Cit.

36. A. R. Grillet. Sur quelques notions périmées (1957) cité par. Léon Thoorens. Op. Cit. P: 261

37. Ibid. p : 261.

38.أنظر جيروم ستولنيتز. النقد الفني. م. م. س. ص: 323.

39.أنظر م. س. ص :323.

40.رشيد بن حدو. قراءة القراءة. ص: 18 مجلة الفكر العربي المعاصر 48.49 جانفي 1988.

41.سارتر. ما الأدب ؟ ص: 49. (ت) محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت (دت).

42. T. TODOROV. Cité par. Christiane Achour et Simone Rezoug. Convergences Critiques. Introduction à la lecture du littérature p:19.

43.جيروم ستولنيتز. النقد الفني..م .م. س. ص: 334.

44.سيد قطب. النقد الأدبي. أصوله ومناهجه. ص: 70. دار الشروق. (دت).

45.مصطفى ناصف. الصورة الأدبية ص: 135. دار الأندلس. 1981. بيروت.

46.ابن جني. الخصائص..ج1. ص:312. (ت)' تحقيق محمد علي النجار. مطبعة دار الكتب المصرية. ط2. 1952.

47. MICHEL Charles. Rhétorique de la lecture. Op. Cit. p: 15.

*أنظر عمر السلامي. الإعجاز الفني في القرآن.ص: 71.72. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله. تونس. 1980.

48.أنظر بن منصور. لسان العرب. مادة عبر.

**أنظر عمر السلامي. م. م. س. ص:108.109.

49.سيد قطب. النقد الأدبي..م. م. س. ص:41.

50.مازن الوعر. دراسات لسانية تطبيقية. ص : 131. دار طلاس للنشر. دمشق. 1989.

51.ليو سبتزر. اللسانيات وتاريخ الأدب. أورده. صلاح فضل. علم الأسلوب. ص:46. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

52.الرماني أبو الحسن علي بن عيسى (ت 386). النكث في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص: 111. (تحقيق) محمد خلف الله. ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. مصر. ط2. 1968.

53. Michel Charles. Rhétorique de la lecture. Op. Cit. p: 43.

54.أنظر توفيق الزيدي. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ص: 91.الدار العربية للكتاب 1984. ليبيا.

55.جيروم ستولنيتز. م. م. س. ص :195.

56.تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم. ص:25. (ت) سامي سويدان وليليان سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. ط2. 1996. بغداد.

57.م. س.. ص : 25.

58.جيروم ستولنيتز.م. م. س. ص :344.

59.أنظر محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث ص:62. دار الثقافة. دار العودة 1973.

60. E.ECO L'œuvre ouverte. p: 11. Trad. chantal. Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Ed. Seuil 1965.

61.فولفغانغ إيزر. التفاعل بين النص والقارئ (ت) الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية ص:7 العدد7. 1992. المغرب.

62.م. س. ص. 9.

63. EMBERTO. Eco. Op. Cit. p: 22.

64. Voir Serge DOUBROVSKY. Pourquoi la nouvelle Critique ? P: 70 Ed Denoêl Gonthier 1966.

65. Voir Serge . DOUBROVSKY Op. Cit. p: 74.

66.محمد الزايد. المعنى والعدم. بحث في فلسفة المعنى. ص: 12. منشورات عويدات. ط1. 1975 بيروت.

67.م. س. ص. :11.

68.رتشارد شبيرد. أزمة اللغة. في الحداثة. ج2. ص: 28. تحرير مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن (ت) مؤيد حسن فوزي. دار المأمون. العراق. 1990.

69.فولغانغ إيزر. التفاعل بين النص والقارئ. م. م. س. ص:10.
70.زكي نجيب محمود. في فلسفة النقد. ص: 25. دار الشروق ط2. 1983.
71.م. س. ص: 26.
72. UNBERTO. ECO. OP. CIT. P.92.
73. Paul Valery. Charmes. Commentés par Alain. p: 17. 7 ed. Callimard. 1952.
74. Umberto eco. op. cit. p : 23.
75. Ibid. p : 32.
76.غرام هف. القصيدة الغنائية الحديثة. في الحداثة ج2. م. م. س. ص:20.
77.أنظر رولان بارت. النقد والحقيقة. هوامش رقم :7. ص:88..(ت) إبراهيم الخطيب .الشركة العربية للناشرين المتحدين ط1- 1985- الدار البيضاء..
78.أنظر. أرنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج1 ص:/ 18. (ت) فؤاد زكريا. المؤسسة العربية لدراسات والنشر. بيروت. ط2-1981.
79.جوليا كرستيفا. علم النص. ص : 5.(ت) فريد الزاهر. دار توبقال. ط1. 1991 المغرب.
80.م. س. ص.:14.
81.م. س. ص.:13.
82.م. س. ص.:
83.م. س. ص.:
84.م. س. ص.:

85.أنظر ميشال زكريا. الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية. ص: 32.33. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2. 1986. لبنان.

86.رتشارد شبيرد. أزمة اللغة. ص: 28 في الحداثة ج 2. م. م. س.

87.م. س. ص.:31.

88. R.M. Rilké, le élégies de Duino et les sonnets à orphée. préface à J. F. Angélloz. P: 15. Ed. Aubier 1943. Paris.

Voir Umberto Eco. Op cit. P: 48. .89

90.رولان بارت. النقد والحقيقة. م. س. ص.: 76.

91.م. س. ص.:78.

92.م. س. ص.:78.

93.عبد الله إبراهيم. التفكيك الأصول والمقولات. ص : 21. عيون المقالات. ط1. 1990. الدار البيضاء.

94.م. س. ص.:28

95. VOIR Umberto eco. op cit. p: 104.

96. Voir Ibid. p : 56.

97.أولريش كلاين..كلمة تلقي في " معجم علم الأدب" . النص أوردة " كونتر جريم" . « Gonter Grimm » في التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع (ت) أحمد المأمون ص : 20. مجلة الدراسات سيميائية أدبية لسانية. ع. 7. 1992. المغرب.

98.أنظر هامش. م. م. س. ص.:26

99. VOIR Umberto eco. op. Cit. p: 57.

100. Ibid. p: 95.

101. Ibid. p: 99.

102.وليد إخلاصي. المتعة الأخيرة.ص : 170 دار طلاس. ط1. 1986. سوريا.

103.مصطفى ناصف. محاورات مع النشر العربي. ص:7. عالم المعرفة رقم .218. الكويت فبراير. 1997.

104.ابن القيم الجوزية. مختصر الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة ص: 23. (ت) سيد إبراهيم.ط1.. 1992دار الحديث. القاهرة .

105.سعيد علوش. هرمونتيك النثر الأدبي. ص: 16. ط1. 1985. دار الكتاب اللبناني وشوسبريس المغرب.

106.م. س. ص.: 18.

107.ابن القيم الجوزية. م. س. ص.:62.

108.أنظر... حبيب مونسي وعي الحداثة : أزمة التوصيل. (النص المستقل والصمت). كتابات معاصرة.ع 36 مجلد 9. فبراير. أبريل 1999. ص : 119. وفيه تفصيل لخصائص النص الحداثي.

109.مصطفى ناصف. م.م. س. ص.: 7.

خاتمة:

هل انتهى البحث من نظريات القراءة ونفض يديـه منهـا؟ هل استطاع أن يقول كلمته الأخيرة في موضوع قلّب لا يزال يحبل بالغريب والعجيب؟ هل كانت الفصول التي عقدناها كافية لتغطيـة مجالاته كلها؟

إن الأوراق التي بين يـدينا لم تفعـل شـيئا سـوى إثـارة المسألة من جوانب متعددة، مشيرة ، ملمحة، مقترحـة.. ومـن ثـم فإنها في مادتها قريبة من المداخل الضروريةلهه المـسألة الراهنـة، تثير شهية البحث والقراءة، وتدفع بالتطفل إلى أقـصاه بحثـا عـن المستجد في حقول المعرفة. ذلك أننا خرجنا من هذه الجولـة نحـن على يقين أن مسألة القراءة لا تبحث في حقل الأدب وحـده، وإنمـا تجتاج إلى كافة حقول المعرفة المتاحة لاستخلاص زبدة ما وصلت إليه في مسائل الإنسان، والتواصل، والمجتمـع، والفكـر والـدين... وكأننا إذا أردنا أن نحاصر القراءة فإنه يتوجب علينا محاصـرة الإنسان ذاته.. غنطلاقا من فهمه وفهم ضـرورة التواصـل فيـه، وفهم الوسيط الذي يستعمل، وفهـم وجـوه الدلالـة الـتي يـنهج، وفهم كافة العوائق التي تعترض سبيله حين الإفصاح عن قصده.

تلك هي إذن معضلة القراءة.. فإذا كان البحث اليوم يعدد مـن مقارباتـه متخطيـا حـدود الأدبـي، متـذرعا بالفلـسفة ومصطلحاتها، خائضا في غمار المعارف الإنسانية الأخـرى فلأنـه أصبح يدرك أنه لا يمكنه اليـوم اعتبـار الأدب –أو غـيره– حقـلا منفصلا مستقلا عن غيره من الحقول الأخـرى. بـل هـي معرفـة

واحدة ذات امتدادات متشعبة، في حاجة إلى أن يفسر بعضها بعضا.

وقد حاولنا في الفصول السالفة محاورة قضايا الإبداع، والكتابة، والقراءة، والتأويل، وفهم العمليات التي تتولى كل فعل من تلك الأفعال علنا نصل إلى الآليات المحركة لآلة القراءة في كليتها. وما قدمناه إنما كان الحصيلة لبعض ما أقرته الدراسات المعاصرة.. غير أننا ونحن نقلب المنجز منها بدت لنا مسافات أخرى حري بنا أن نلجها إذا أردنا أن نشارك غيرنا شرف البحث والمطارحة الفكرية. لذلك رحنا نعتقد أن هذا الكتاب مدخل جيد لعمل تال إن شاء الله يكون في القراءة ذاتها إجراء لا تنظيرا.. ومعنى ذاك أننا أمام تحد يفرض علينا تقديم عمل قائم على التطبيق وحده، يبرز فعل القراءة أثناء اشتغاله في النص.

إن مثل هذا العمل سيجعل النظريات على محك التجريب، يفرض عليها أن تنظر من جديد في أدواتها التي زعمت أنها للقراءة واستخلاص الدلالة. ومن ثم يكون علينا فقط التذكير بها أثناء العمل، ثم المضي مع التطبيق إلى أقصاه. حينها نكون أمام ذاتنا وهي تقرأ بما استرفدت من معرفة وما أوتيت من خبرة وما حباها الله من رهافة حس. أي أننا لن نقرأ ما تجود به النظريات وحدها وإنما نتطلع إلى ما تفرزه الذات في تفاعلها مع النص إلى جانب ما تمكنها منه النظريات التي تعلمت من قبل. وربما طلع علينا النص بفعل آخر يفرض غلينا أدواته الخاصة.. ربما كان النص أقوى من النظريات كلها.. ربما فرض علينا منذ البداية الطريق الذي نسلك، والمنهج الذي ننهج، والنتيجة التي يجب أن نصل إليها..

إننا مع الـنص نكـون إزتء ذات أخـرى –ذات المؤلـف– ومع قصد آخـر، قـصده هـو.. حينهـا لا بـد أن يكـون هنـا مـن التجاذب بين القطبين ما يجعل القراءة ضربا مـن الـشد المـستمر بين قوتين.. بين إرادتين.. ذلك إذا اعتبرنا أن القـراءة ستـسري في الاتجاه المعاكس لمراد المؤلف.. أما إذا ســارت في عـين الاتجـاه، ألا يكون هناك ما يشبه التوحد والتماهي العـاطفي بـين الـذاتين.. ألا يكون هناك ضرب من الهمس المستمر بينهما بغية تجـاوز القـصد الكائن إلى المقاصد المحتملة.. ألا يكون بينهما من التكامل ما يجعل القراءة تآخيا مستمر بين مبدع ومتلق؟..

ذلك ما عقدنا العزم عليه، نريد به وجه الله عز وجل. واله من وراء القصد.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1- ابراهيم رماني - الغموض في الشعر العربي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية 1991.

2-ابن جني. الخصائص ج1.ص:312.(ت) تحقيق محمد علي النجار. مطبعة دار الكتب المصرية. ط2. 1952.

3-ابن القيم الجوزية. مختصر الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة ص: 23. (ت) سيد إبراهيم.ط1.. 1992دار الحديث. القاهرة

4- الآمدي - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ت) السيد أحمد صقر. دار المعارف ط2. 1972.

5- أدونيس - الثابت والمتحول. دار العودة ط2. 1979 بيروت

- الشعرية العربية. دار الحداثة. (دت) بيروت.

6- أحمد كمال الدين علي يوسف-الأدب والمجتمع. الدار القومية للنشر. ع56 (دت).

7- أحمد حساني -مباحث في اللسانيات د. المطبوعات الجامعية 1994 الجزائر.

8- أنور المرتجى - سيميائية النص الأدبي. دار إفريقيا للنشر 1987 الرباط.

9- توفيق الزيدي -مفهوم الأدبية في التراث النقدي. دار سراس للنشر تونس 1985.

- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب 1984 تونس.

10- حسين الواد -البنية القصصية في رسالة الغفران. الدار العربية

للكتاب ط3 ليبيا/ تونس.

- في مناهج الدراسات الأدبية. دار سراس للنشر. تونس 1985.

11- الرّماني - النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (ت). خلف الله وزغلول سلام. دار المعارف ط2. 1968.

12- زكي نجيب محمود -في حياتنا العقلية. دار الشروق ط2. 198.

- في فلسفة النقد. ص: 25. دار الشروق ط2. 1983.

13-سعيد علوش. -هرمونتيك النثر الأدبي. ص: 16. ط1. 1985. دار الكتاب اللبناني وشوسبريس المغرب.

14-سيد قطب. النقد الأدبي. أصوله ومناهجه. ص: 70. دار الشروق. (دت).

15- شكري عزيز ماضي -محاضرات في نظرية الأدب دار البعث ط1. 1984 قسنطينة.

16- صلاح فضل -منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978.

- النظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية ط2. 1980.

- علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2. 1985.

17- طه حسين -في الأدب الجاهلي ط10. دار المعارف 1969.

18- عبد الملك مرتاض - ا. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد د. المطبوعات الجامعية الجزائر.

19- عبد الله الغذامي -تشريح النص. دار الطليعة ط1. 1987 بيروت.

20- عبد الفتاح كليطو -مسالة القراءة معالم. دار توبقال للنشر 1986 الرباط.

21- **عبد الله ابراهيم** -التفكيك الأصول والمقولات. دار توبقال للنشر الرباط.

22- **عبد العزيز بن عرفة** -الإبداع الشعري وتجربة التنوم. الدار التونسية للنشر 1988.

23- **عثماني ميلود** - شعرية تودوروف ط1. عيون المقولات 1990. الدار البيضاء.

24- **عاطف جودة نصر** -الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي ط1 1978 بيروت.

25- **عبد السلام المسدي** -اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1986 تونس/ الجزائر.

- اللسانيات من خلال النصوص. الدار التونسية للنشر 1984.

26- **العقاد** - التفكير فريضة إسلامية. مكتبة رحاب (دت) الجزائر.

27- **عمر أوكان** -لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. إفريقيا الشرق 1991.

- مدخل لدراسة النص والسلطة. إفريقيا الشرق 1991 الدار البيضاء.

28-**عمر السلامي** -الإعجاز الفني في القرآن.ص: 71.72. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله. تونس. 1980.

29-**مازن الوعر** -دراسات لسانية تطبيقية. ص : 131. دار طلاس للنشر. دمشق. 1989

30-**محمد غنيمي هلال**- النقد الأدبي الحديث ص:62. دار الثقافة. دار العودة 1973

31-**محمد الزايد** -المعنى والعدم. بحث في فلسفة المعنى. ص: 12. منشورات عويدات. ط1. 1975 بيروت.

32- **محمد الصغير نباتي** -النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ.

د. المطبوعات الجامعية 1983.

33- **محمد السويدي** -مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته. المؤسسة الوطنية للكتاب. الدار التونسية للنشر ط1. 1991.

34- **محمد السرغيني** -محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة 1988 الدار البيضاء.

35- **مصطفى ناصف**- الصورة الأدبية ص: 135. دار الأندلس. 1981. بيروت.

- محاورات مع النشر العربي. ص: 7. عالم المعرفة رقم 218. الكويت فبراير. 1997.

36- **ميشال زكريا** -الألسنية، علم اللغة الحديث. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط3. 1983 بيروت.

الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية. ص: 32.33. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2. 1986. لبنان

37- **وليد إخلاصي** -المتعة الأخيرة. اعترافات شخصية في الأدب دار طلاس 1986 دمشق.

38- **يوسف كرم** -تاريخ الفلسفة الحديثة. دار القلم (دت) بيروت.

- تاريخ الفلسفة الحديثة اليونانية دار القلم (دت) بيروت.

- المراجع المترجمة-

39- **أرنولد هاوزر.** الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج1 ص: / 18. (ت) فؤاد زكريا. المؤسسة العربية لدراسات والنشر. بيروت. ط2- 1981.

40- **باساغانا** -مبادئ في علم النفس الاجتماعي (ت) أبو عبد الله غلام الله. ديوان المطبوعات 1983.

41- بيار جيرو -علم الإشارة (ت) منذر العياشي. دار طلاس دمشق 1988.

42-تودوروف -نقد النقد. رواية تعلم. ص:25. (ت) سامي سويدان وليليان سويدان. دار الشؤون الثقافية العامة. ط2. 1996. بغداد.

43- جان ستاروبنسكي -النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم دمشق 1976.

44-**جوليا كرستيفا.** -علم النص. ص : 5.(ت) فريد الزاهر. دار توبقال. ط1. 1991 المغرب.

45- روبير اسكاربيت -سوسيولوجيا الأدب (ت) أمال عرموني. م. عويدات ط1. 1987 بيروت.

46- روني وليك و أ. وارين -نظرية الأدب (ت) محيي الدين صبحي دمشق 1972.

47- رولان بارت - مبادئ علم الأدلة (ت) محمد البكري بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة 1986 بغداد.

-النقد والحقيقة. هوامش رقم :7. ص:88..(ت) إبراهيم الخطيب .الشركة العربية للناشرين المتحدين ط1- 1985- الدار البيضاء..

48-رتشارد شبيرد - أزمة اللغة. في الحداثة. ج2. ص: 28. تحرير مالكوم براديري وجيمس ماكفارلن (ت) مؤيد حسن فوزي. دار المامون. العراق. 1990.

49-فاليري ليبين - مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة. ص : 73. دار الفارابي ط1. 1981

50-جيروم ستولنيتز - النقد الفني . دراسة جمالية فلسفية. ص : 127. (ت) فؤاد زكريا. ط3. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1981

51-ل.س. فيغوسكي - سيكولوجية الفن. موسكو 1967. ص: 110.

52-سارتر - ما الأدب ؟ ص: 49. (ت) محمد غنيمي هلال. دار العودة. بيروت (دت).

المراجع الأجنبية:

53-A. R. Grillet- Sur quelques notions périmées (1957) cité par. Léon Thoorens.

54-André Akoun. Les formes nouvelles de la critique ».. in : dictionnaire de littérature. La bibliothèque du C. E. P.L. Paris 1970.

55-Bernard Gros- Le symbolisme in Dictionnaire de littérature. Op. Cit.

56-Ckristiane Achour. Suiame Rezoug. -Convergences critiques. OPU 1990 Alger.

57-E.ECO- L'œuvre ouverte.. Trad. chantal. Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Ed. Seuil 1965.

58-Gerard Vigner -Lire du texte au sens. Clé international PARIS 1979.

59-Henri Miller . Le temps des assassins.. Trad. F.J. Temple. Col.10. 18.1984 Paris.

60-J. Kristiva - Théorie dénsemble. ed seuil 1980 paris.
- Le langage cet inconnu ed seuil 1981 paris.

61-Jean lyons -Eléments ed semantique TR. Jaques durand larousse 1978 paris.

62-Michel Charles. Rhétorique de la lecture. ed. Seuil 1977

63-Paul Valery-Charmes. Commentés par Alain. 7 ed. Callimard. 1952.

64-R. Escarpit- La révolution du livre. P.U.F. Paris 1965. Cité par Léon Thoorens. Une nouvelle littérature? In dictionnaire de littérature..

65-R. Escarpit. - Lécrit et la communication. ed Bouchéne 1993 Alger.

66-R.M. Rilké- le élégies de Duino et les sonnets à orphée. préface à J. F. Angélloz. P: 15. Ed. Aubier 1943. Paris.

67-Serge DOUBROVSKY- Pourquoi la nouvelle Critique Ed Denoêl Gonthier 1966.

68-Stéfan Zweig.Derniers messages.. Trad. Alzir Hella. Paris. 1949

69-T. TODOROV- Cité par. Christiane Achour et Simone Rezoug. Convergences Critiques. Introduction à la lecture du littérature.
70-Vladimir. Weidlé- Les abeilles d'aristée. Cité par Léon Thoorens..

المجلات

1- مجلة علامات -ج5 م2 سبتمبر1992 السعودية.
- ج15 م4 مارس 1995 السعودية.
- ج3 م1 يونيو 1992 السعودية.

2- مجلة فصول - ع2 القاهرة. يناير 1981.

3- مجلة الكرمل - ع 36 1990. قبرص.

4- مجلة تجليات الحداثة - ع1 و ع2. 1993 و 1994 وهران, الجزائر.

5- مجلة دراسات سيميائية أدبية -ع: 6. وع 7. 1992 الدار البيضاء المغرب.

6- حوليات الجامعة -للبحوث الإنسانية والعلمية. وهران 1995

7 - كتابات معاصرة. ع 36 مجلد 9. فبراير. أبريل 1999. لبنان.

الفهرس المفصل:

صدر للمؤلف:

- القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية.

-نظرية الكتابة في النقد العربي القديم.

-فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى.

-فعل القراءة النشاة والتحول. دار .

-توترات الإبداع الشعري.

-فلسفة المكان في الشعر العربي.

- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي

- المشهد السردي في القرآن الكريم. قراءة في قصة سيدنا يوسف u .

-التردد السردي في القرآن الكريم. مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى u .

-سيماء النماذج البشرية في القرآن الكريم

-الواحد المتعدد. النص الأدبي بين الترجمة والتعريب.

-نظريات القراءة في النقد المعاصر.

-في نقد النقد. قراءة المنجز العربي في النقد الأدبي.

الروايات المنشورة:

-متاهات الدوائر المغلقة.

-جلالته الأب الأعظم.

-على الضفة الأخرى من الوهم.

-مقامات الذاكرة المنسية.

-العين الثالثة.

للتواصل: **hab_mounsi@hotmail.com**